Alejandro Gándara

Las primeras palabras de la creación

XXVI Premio Anagrama de Ensayo

ANAGRAMA
Colección Argumentos

Las primeras palabras de la creación

Alejandro Gándara

Las primeras palabras de la creación

EDITORIAL ANAGRAMA
BARCELONA

Portada:
Julio Vivas
Ilustración: «"Historias" del Génesis» (detalle), Paolo Uccello,
Claustro Verde de Santa Maria Novella, Florencia

CREATIVE COMMONS

© Alejandro Gándara, 1998

© EDITORIAL ANAGRAMA, S.A., 1998
Pedró de la Creu, 58
08034 Barcelona

ISBN: 84-339-0562-7
Depósito Legal: B. 21003-1998

Printed in Spain

Liberduplex, S.L., Constitució, 19, 08014 Barcelona

El día 2 de abril de 1998, el jurado compuesto por Salvador Clotas, Román Gubern, Xavier Rubert de Ventós, Fernando Savater, Vicente Verdú y el editor Jorge Herralde, concedió el XXVI Premio Anagrama de Ensayo a *Las primeras palabras de la creación* de Alejandro Gándara.

Resultó finalista *El factor fama* de Mercedes Odina y Gabriel Halevi.

NOTA DEL AUTOR

El propósito del presente ensayo no es erudito en lo que se refiere a los estudios bíblicos, ni pretende, aunque fuera de pasada, trazar una perspectiva de la situación actual o histórica de esos estudios. El trabajo que se encontrará en las páginas siguientes atiende a preguntas sobre los recursos narrativos utilizados en el texto sagrado, su significación y su sentido y, en consecuencia, tiende a investigar movimientos de la creación literaria para sentar los materiales de la lectura. Por estas razones, la bibliografía que sirve de apoyo y de referencia actúa más bien a modo de indicador de estilos, corrientes y estrategias, cuya influencia se ha considerado estimable en la interpretación o exégesis bíblica. No pretende ser ni exhaustiva ni completa, si es que eso es posible dado el tema en cuestión. Con ser suficiente para situar la lectura que emprende este ensayo, ya ha cumplido su misión. Tampoco, y por lo mismo, se ha juzgado necesario ir en busca de los textos en el idioma original si podían encontrarse a mano en el español. Cuando no ha podido ser así, el autor de estas páginas los ha interpolado traduciéndolos directamente. Al hebreo –dentro de la muy modesta competencia de quien esto escribe– se ha acudido en casos del todo necesarios y sólo cuando las traduccio-

nes al uso parecían desviar el sentido o cuando a este sentido le faltaba un soporte de mayor estabilidad.

A todo lo demás que suceda en estas páginas, no hay forma de que lo esquive la responsabilidad del autor.

¿Es posible leer literariamente la Biblia? ¿Merece la pena? Este ensayo no pretende responder a ninguna de las dos preguntas en la totalidad que contienen, pero sí suministrar una contestación en forma de aventura parcial y en un territorio pequeño. En concreto, propone una averiguación sobre el relato de los siete días de la Creación con que da comienzo el Génesis, el primero de los libros de la Torá o Pentateuco y también del Antiguo Testamento cristiano. Son las primeras palabras del libro sagrado, son la enunciación del mundo que narrativamente vendrá después y que históricamente regresa a esas palabras que lo ordenaron por primera vez. El orden junto a los misterios del principio, esas oscuras razones de la creación y del Creador, ese vértigo del tiempo anterior al tiempo, junto a una jerarquía de amplitud cósmica. Probablemente, desde entonces, ya no haya orden sin misterio.

Pero las preguntas anteriores deberán ser explicadas. ¿Qué se supone que es una lectura literaria y qué se supone que es «merecer la pena»? Una débil respuesta inicial: leer es dar sentido y también sentir. «Volver a sentir», decía el historiador de las religiones Henri Hubert. Un texto alejado por el análisis o un texto que sólo ocupa

lugar en nuestro corazón, no es un texto leído sino un texto usado. Cualquier uso es legítimo, pero no toda lectura lo es. La lectura vuelca sobre los sentimientos –sobre la zona profunda de la emoción, sobre esa sombra a la que llamamos «alma»– el sentido del mundo. No solamente sabemos, sino que aprendemos, no solamente nos apoderamos de información, sino que aceptamos el conocimiento que nos atraviesa. El texto es un conocimiento amatorio: allí donde la intensidad de la pasión parece desfigurarlo todo, se produce la sabiduría sobre el otro. A las tinieblas gozosas o vacías sucede un mundo de transparencias, del mismo modo en que la creación sucede al abismo intemporal de Dios en el primer momento del Génesis.

Nada más lejos, pues, de lo sentimental que los sentimientos. En lugar de un espectro ensimismante, los sentimientos ponen en juego la visión de un mundo que a su vez los pone en juego. El sentimiento es una forma de riesgo, de precariedad aceptada, mientras lo sentimental tiende a la autoidentificación y a la gratificación. La lectura tiene que ver con los sentimientos mientras su corrupción –o su tecnificación– es lo sentimental.

El sentimiento religioso que origina la escritura sagrada lo pone de manifiesto antes que ningún otro y de modo más extremo: se trata de la emoción ante el misterio de la existencia del mundo y de la vida, y al mismo tiempo de la necesidad de un sentido que encadene los acontecimientos y las cosas –el clásico *religare*. La causa de la palabra es el temblor de lo innombrable. «Para reclinarse sobre la Creación hay que estar solo y en silencio. Es un tema que transciende el lenguaje y el entendimiento y, al encararlo, se corre el peligro de amputar el presente y de permanecer mudo y aislado para siempre»,[1] dice la tradición rabínica. San Pablo, aunque por razones bien distintas, se apunta también a la emo-

ción del misterio original: «¡Oh, hombre! Pero ¿quién eres tú para pedir cuentas a Dios? ¿Acaso la pieza de barro dirá a quien la modeló: "¿Por qué me hiciste así?"» (Romanos 9, 20). (Pedir cuentas no es exactamente preguntar por qué, así que la oscuridad original acabará prestando servicio a la prístina catequesis paulina.) Paul Diel ha señalado que «el insondable misterio de la existencia es el origen del sentimiento religioso», un misterio que no consiste en lo que todavía no sabemos, sino «en lo que el ser humano jamás aprehenderá».[2] Lo primordial de esta forma de sentir es una soledad interior del hombre de la misma magnitud que el universo en que ese hombre está sumergido y perdido, una soledad que da las verdaderas dimensiones de cuanto existe fuera de ella. El nacimiento de la conciencia es simultáneo con el conocimiento de esa lacerante proporción entre el individuo mortal y el universo estable. Mircea Eliade ha llegado a concluir que «el hombre seguirá siendo prisionero de sus intuiciones arquetípicas, creadas en el momento en que tuvo conciencia de su situación en el cosmos. Lo absoluto no puede extirparse, sólo degradarse. Y la espiritualidad arcaica sobrevive a su modo no como acto, sino como una nostalgia creadora de valores autónomos: artes, ciencia, mística social, etc.».[3] El sentimiento religioso original es algo más que religión y muchas veces –cuando la religión se institucionaliza y se dogmatiza– contradictorio con ella. En pleno siglo XX, un biólogo como Jean Rostand ha hecho del hombre «un átomo perdido en la inmensidad del universo, cuyos febriles ideales no le sirven más que a él»,[4] y un físico como Werner Heisenberg ha definido la época «como la primera en que el hombre se encuentra solo frente al universo».[5] Desde la ciencia o desde un balcón asomado al firmamento, la conciencia aún se sobrecoge como una piel cuando se siente observada por lo absoluto. La religión puede ser el

opio del pueblo, como decía Marx, pero el sentimiento religioso es una sustancia de la conciencia.

Ahora bien, lo propio de esta experiencia de abrumadora soledad cósmica es convertirse –históricamente– en escritura, es decir, en el sentido exaltado por excelencia, tanto si da en religiosidad como si no. Podríamos incluso decir que un sentimiento callado no es un sentimiento: es una hecatombe. En ese caso, como en el dolor radical, como en la locura, el sentimiento corta cualquier comunicación con el mundo, se reduce a sí mismo, y lo que hubiera podido producir una explosión, produce una implosión: el sujeto se desintegra por efecto de su propia potencia. El sentir sin sentido es una desintegración. Los arapahoes vencían el miedo a la batalla invocando a sus antepasados: desde ese momento ya no estaban solos ni en la vida ni en la muerte.

La escritura es una representación en estos términos, es decir, una puesta en presente del trayecto seguido por un sentimiento hacia su sentido, por un océano caótico hacia su luz. En el caso de la literatura sagrada, como se ha dicho, esto es aún más evidente, porque implica un sentimiento total y un sentido absoluto. Pero otra literatura cualquiera no es otra cosa. Después de todo, la imaginación de los vástagos siempre queda en deuda con los progenitores. Northrop Frye hablaba de la expresión creativa como «una imagen intensamente vivida del mundo objetivo, como una pintura inteligible, esperando el descubrimiento y la interpretación».[6] Yo diría que si la «pintura» es inteligible, puede que esté esperando el descubrimiento, pero no la interpretación. La interpretación la lleva puesta o bien no es inteligible. Sea como fuere, la palabra «interpretación» sugiere una lectura a distancia y distanciadora, nada familiar a la idea de representación. Nietzsche oponía a la interpretación –contra la que su obra es una insistente diatriba– «el poder leer hechos

sin falsearlos con interpretaciones, sin perder, por afán de comprender, la precaución, la paciencia, la sutileza».[7] Pero, ciertamente, y volviendo a Frye, la intensidad sin forma está en el origen de la forma.

Si la escritura es una representación, la lectura ha de serlo también. La lectura es ponerse en el lugar de la escritura, es un acto empático con la creación que trata de rehacer el mismo curso que han seguido las palabras: desde que no lo eran hasta que han llegado a serlo. Según Filón de Alejandría, el mundo ya estaba en Dios antes de crearlo, pero Filón olvidaba que el propio Dios se movía en la nada existencial.[8] Si el lector parte del mundo de las palabras dadas como mundo inicial –y único– se convertirá en filólogo o en místico, es decir, o buscará los significados o se abandonará a lo misterioso, con lo cual bien podría resultar que descubriéramos lo que ya está o lo que nunca estuvo. Con la Biblia este tipo de accidentes sucede a menudo: cuando no se proclama lo obvio, se sermonea sobre lo esotérico. La lectura, insisto, ha de seguir el camino de la representación, aunque la práctica obliga a hacerlo a la inversa, puesto que empezamos por el final, por las palabras. Las palabras nos llevan entonces hacia la oscuridad del principio para devolvernos más tarde al lugar de las transparencias –difícilmente claridades– de las palabras escritas.

Leer así implica aceptar las sombras y cubrirse de ellas. Pero esto no lo resuelve todo. La lectura como representación exige pronunciar las palabras de nuevo, escribirlas de nuevo, y esto significa que obliga a escribir. Yo diría que sin escritura no hay lectura: hay otras cosas, todo lo interesantes que se quiera, pero no lectura. Toda comprensión profunda obliga a un desciframiento de su propio proceso, a una iniciativa textual, presentando a su vez una expectativa de lectura. La radical diferencia entre la lectura judía y la cristiana es que la judía ha leído

el relato mediante relatos, en una reescritura constante, mientras la cristiana se ha evaporado en teosofía. Los resultados de estos procedimientos tan distintos han producido dos culturas cuya larga desemejanza se manifiesta en la actitud ante el texto y ante el pensamiento, en lo sagrado y en lo profano.

Como se sabe, la Biblia judía, la *Tanak* (a pronunciar más o menos «tenaj»), viene a coincidir salvo excepciones localizadas con el Antiguo Testamento de la cristiana. El nombre de Antiguo es completamente cristiano y se debe sencillamente a la aparición del Nuevo Testamento a partir de la llegada del Mesías, aunque la denominación no aparece todavía en el Nuevo Testamento. Es, pues, nomenclatura de paso. En cuanto a *Tanak*, es un acróstico de las tres partes que componen el libro judío: Torá o «instrucción» (el Pentateuco compuesto por Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio), Nebíim o «los profetas» (que incluye los libros históricos de Josué y de los Reyes) y Ketúbim o «los escritos» (donde se encuentran el Salterio y el Libro de Job).

Para lo que nos importa, la Biblia judía (del griego *Tá Biblía*, «los libros») es, en sí misma, el proceso de reescritura que lleva a que una historia inicial sea revisada en virtud de una comprensión y de una actualización religiosa. Se inicia con la revelación y se culmina con las propuestas talmúdicas. Los exégetas y los eruditos han dado mucha importancia a la función histórica que cumplían los textos en la fe de las comunidades que los alumbraban, pero han pasado con más ligereza sobre las consecuencias del proceso mismo. Porque el proceso de reescritura no sólo era importante con respecto a las nuevas creencias o a las nuevas instituciones, sino también respecto a lo anterior, a su conservación, a su inclusión en lo nuevo. Dicho de otro modo, la novedad o estaba incursa en lo ya atesorado o se trataba llanamente de

una excentricidad. Una novedad textual, una redacción nueva o un comentario añadido, arrojaba luz en las dos direcciones del tiempo escrito. La escritura era lectura, pero la intención era volver a leer. Más adelante compararemos los dos relatos sobre la creación que se dan cita en el Génesis y su complementariedad dentro de una divergencia, tanto estilística como de contenidos, que a muchos lectores resulta apabullante. Pero lo mismo puede decirse no sólo de casos específicos, sino también de los grandes grupos. Los escritos proféticos derivan, tanto en la secuencia del libro como en la cronológica, de los mandatos de la Torá. La ley es también profecía: las disposiciones sobre la vida y el mundo se proyectan desde los orígenes hasta los tiempos apocalípticos.[9] El orden del principio supone también un orden final, la creación del mundo implica la creación de su final. Los profetas, inmersos en un periodo de divisiones internas, de nuevas divinidades amenazantes, de falta de horizonte social y religioso, producen escritura de su tiempo, pero la Torá está en sus palabras. Werner H. Schmidt, uno de los grandes críticos de la Biblia, ha señalado cómo la ley, instrucción o mandato, se encuentra con la profecía en el campo objetivo de la exhortación.[10] Lo que hay que hacer es también lo que pasará si no se hace: la espada que dibuja los contornos de la vida es también espada punitiva.

Julio Trebolle, en su magnífico libro sobre la Biblia cristiana y la Biblia judía, sostiene que la «historia del texto bíblico ha sido la historia de sucesivos intentos de unificación de lo múltiple y no la historia de la multiplicación de lo único».[11] Sin embargo, Frye mantiene que la unidad de la Biblia está dada de antemano por un «núcleo de estructura mítica y metafórica» que ofrecería, por un lado, el relato de la redención del hombre y, por el otro, un cuadro del cosmos construido «según categorías de la energía creativa humana».[12] Las fuentes escritas

fundamentales del Antiguo Testamento se mueven entre el siglo X y el siglo V a.C., y a medida que intervienen se van encontrando, como es lógico, con mayor número de textos anteriores y también con necesidades nuevas de la situación de su fe en el mundo. Pero distintas estrategias y distintos géneros no producen, por sí, una multiplicidad intrínseca o, en todo caso, la múltiple no choca obligatoriamente con la unidad: de hecho, esa relación forma parte de la estructura del conocimiento. Desde los milesios y los eleatas la diversidad es la manera en que se nos presenta lo real y la unidad es una expectativa del conocimiento que se mueve en un terreno distinto al de la percepción sensible y las apariencias. La cita de Trebolle da a entender que la unidad es un intento fallido y la de Frye que es inevitable tratándose como se trata de un libro sagrado, cuyo aparato general no puede irse blandamente de las manos, ni de cualquier otra manera. Sólo se trata de modos distintos de mirar un mismo hecho: el de la reescritura como lectura, como actualización, como forma de hacer presente el texto. Desde este punto de vista, en lo múltiple pueden darse hilos de oro y en la unidad fisuras, pero nada cambia el modo en que opera la escritura en el Antiguo Testamento. Algo parecido a las cajas chinas, sólo que lo último en desembalarse no es una caja sino el agujero negro de los misterios del principio. Trebolle da un ejemplo cuando afirma que Jeremías 17, 21-22 es una reelaboración de Deuteronomio 5, 12-14.[13] Otro podría ser la epifanía en que Salmos 19, 2 convierte la estricta creación del segundo día en Génesis 1, 6-8. Lo cierto es que el Antiguo Testamento es un ejemplo descomunal de que escribir y leer son dos caras del tiempo en acción.

Que la lectura son escrituras puede observarse con mayor claridad material en la disposición del Talmud, donde el texto canónico aparece ocupando el centro,

pero se rodea en columnas paralelas y arriba y abajo por versiones arameas o targumin, textos talmúdicos, comentarios rabínicos, llenando todo lo llenable e invitando a rebasar la página escrita. Cada relato contiene relatos, cada palabra rebota en palabras en todas direcciones. No se trata de notas aclaratorias a pie de página, de carácter exegético o filológico, sino de la evidencia de que un texto son textos, de que nada de lo escrito está exento de la simultaneidad de lo que le acompaña, de que las palabras, más que un discurrir con la autoridad de un torrente hacia su desembocadura, son ecos, resonancias, remites, coincidencias y contradicciones. Si hay líneas es para trazar volúmenes, no geometrías del discurso. «El espíritu nunca despide a la letra que lo revela. Muy al contrario, el espíritu despierta en la letra nuevas posibilidades de sugerir», sentencia Levinas en sus lecturas talmúdicas.[14] En este sentido, la lectura es una arquitectura en la que todo se descifra junto, pero lo más importante es que las palabras, como los muros y los ángulos, sirven para que se haga visible el espacio que están configurando y apartarlo de la vasta exterioridad sin forma. Las paredes y los vanos de un edificio dan forma a lo que sin ellos no sería más que una extensión difuminada de aire trasparente y vacío. La construcción condensa lo invisible hasta el punto en que se percibe y el ojo relega entonces lo material para concentrarse en lo que sólo puede ver gracias a una representación, gracias a límites, a estructuras, a distribuciones de carga, a configuraciones de lo físico. Quien no ve la forma del espacio en el interior de un recinto tiende a confundir lo arquitectónico con lo decorativo y tiende a creer que espacio es lo que está ocupado, es decir, piedra. La lectura es una arquitectura: hace visible lo invisible y roba de lo absoluto formas limitadas. Igual que la escritura. Es curioso, en este aspecto, cómo la evolución del canon judío (la selección de los libros sa-

grados desde la perspectiva confesional) ha corrido en paralelo con la historia del Templo, con sus ampliaciones y destrucciones.[15]

Los cristianos actuaron desde el principio de una manera bien distinta. Su lectura de lo anterior consiste en una cesura y en la imposición de un corpus sagrado de cuño completamente nuevo. El Antiguo Testamento se precipitó al pasado y el Nuevo se apropió casi en exclusiva de la verdad revelada. El tiempo fue cortado de un tajo y con él la tradicional actitud ante la escritura. El Mesías vino al mundo y con él, como escribió Orígenes, «el Verbo vino al mundo por María, hecho carne; y ver no era comprender; todos vieron la carne; el conocimiento de la divinidad se dio a unos pocos elegidos... La letra se muestra como la carne».[16] Dicho más plebeyamente, Dios ya había cumplido su promesa, la historia había llegado hasta aquí, lo que había que ver se había visto y, por lo que se refiere a las palabras, las letras son letras y los misterios no tienen nada que ver con ellas, sino con unos pocos elegidos o con unos cuantos sacramentos. Los cristianos pusieron la oscuridad y el misterio en un sitio lo más alejado posible de la vida cotidiana y rellenaron el hueco con dogmas de fe e instituciones religiosas. En resumen, no había nada que leer, aunque había mucho que creer. El resultado de todo ello fue un definitivo alejamiento de la Biblia judía y del Antiguo Testamento, si no era para retorcerlos hasta que soltaran la última gota teológica o para poner en la pira otra clase de vértigos como el heliocentrismo y la teoría de la evolución de las especies. La lectura derivó hacia la filosofía analítica o hacia las ciencias multidisciplinares del texto. El discurso lineal y demostrativo se encargó de los aspectos más enrevesados y la exégesis quedó a cargo de los especialistas. Los pueblos católicos, donde más se exacerbó la institucionalización religiosa, dejaron pura y simplemente de

leer los textos sagrados y se avinieron a escucharlos por la vía indirecta de la catequesis y de las homilías. Aquel sentimiento religioso primordial del que hablaba Diel fue destituido por una fe doctrinaria.

Ciertamente, los pueblos de las llamadas religiones del Libro –judíos, cristianos y musulmanes– han evolucionado todos en una dirección parecida, social y religiosamente rígida, pero los cristianos son acreedores a los laureles de los aventajados. Una prueba de ello es que los misticismos judíos han terminado por mantener vínculos con la ortodoxia y viceversa, mientras la cristiana los ha tratado siempre con sospecha. Las herejías forman parte del currículum de la historia cristiana, así como otros fenómenos periféricos tan significativos como la nigromancia, la hechicería, la brujería o la alquimia. La claridad dogmática que se impuso al sentimiento religioso dejó numerosas zonas de la vida humana trágicamente suspendidas del vacío o de la búsqueda ciega. Al renegar de la lectura y de la escritura de lo sagrado, y sostenerse apenas con la doctrina, los cristianos se impusieron un duro deber y se arrojaron a los peligros y a los miedos. Forma parte también de la historia de Occidente el pavor sistemático, producto de no haberlo colocado previamente en algún sitio y dejarlo al socaire de los acontecimientos o de la innominable trascendencia. Los excesos de claridad y las luces impuestas suelen llevar al alma a sus noches más tenebrosas.[17] Por este lado, un arapahoe siempre estaría más preparado para la vida que un católico. «Demasiada luz deslumbra, demasiada proximidad impide la vista, demasiada duración y demasiada brevedad de discurso los oscurece», se dedicó a escribir Pascal.[18]

La ecumené cristiana –y su hosco perfil evangelizador que a duras penas le permite heredar la romana, aun saliendo históricamente de ella– es un deseo de universali-

dad enormemente parecido a una huida hacia adelante. El sistema más usual para no mirar hacia atrás ni hacia adentro es convencer a los demás de lo mismo. La evangelización y el difícil trato con lo otro es producto de no querer mirar ni en los misteriosos orígenes, ni en el interior convulso. Huir del sentimiento de lo incomprensible es huir de uno mismo, pero la verdadera huida sólo concluye con un mundo universalmente habitado por prófugos. De hecho, el cristianismo acabó dividiéndose cuando algunos asumieron que había un modo particular de experiencia religiosa, de trato con lo sagrado, arraigado en la individualidad profunda. Lutero en sus primeros tiempos y Calvino durante toda su vida fueron quizá demasiado lejos por ese camino –aunque un cristiano siempre ha de ir demasiado lejos, dado que su ortodoxia se origina en la huida– al dogmatizar sobre la predestinación y transformar un temblor sagrado en un pánico sideral. Lo que vale, en cualquier caso, es lo significativo de ese camino.[19]

Todo ello ha caído sobre la actitud ante la escritura, tanto desde el punto de vista de la creación como desde el punto de vista de la relación con el texto. Y ha conformado algo parecido a una mentalidad en todos los campos de la vida donde el fenómeno tiene lugar. Por un lado, el creador, el escritor, el autor, ha sido revestido –y con ello ocultado– de un manto de misterio o de infierno en cuyo interior se engendran las verdaderas causas de la creación. Torres de marfil, manos negras, personajes que escapan a su autor, inspiración misteriosa, trances –en uno de los márgenes– y malditos, perversos, endemoniados, viciosos, drogodependientes y locos –en el margen opuesto. Por el centro transita de puntillas el texto, leído, como en el caso de la página hebrea, con su acechante compañía, sólo que aquí la compañía no ayuda, precisamente. Cuanto más claro es Dios –esto es lo que se en-

tiende y esto otro es un misterio, así que ni lo pienses–, más oscuros se vuelven los artistas. Mientras Dios ha sido presentado en sociedad con unas cuantas cuartillas de catequista o de padre de la Iglesia, el escritor ha sido lanzado a la sagrada trascendencia. No sólo sucede con la escritura, naturalmente. Toda clase de arte o de habilidad –sobre todo en nuestro país, cuna de la monarquía católica que inventó el Estado moderno– está poblada por alguna clase de duende, desde los monigotes de Miró a las tonadilleras o los toreros. En resumen, todo hacer está plagado de todo lo que falta, y creo que esa falta es una falta primordial en el sentimiento religioso de los cristianos. Si se roban los misterios de Dios, los misterios infestarán la tierra.

Y si se borran las palabras, la tierra se llenará de palabras. Esto es lo que ha sucedido en el otro lado del asunto, en el de los lectores, críticos, especialistas y exégetas. Las dos grandes modalidades de lectura son la erudición y la enajenación (en lo último, el esoterismo sería la variante con más adeptos). Esto sirve para la Biblia y para el resto de los libros.

En primer lugar, el libro se ha convertido en un objeto que para ser entendido ha de ser traducido. Esta traducción tiene dos vertientes visibles: la del conocimiento insustituible de los contextos del libro, época, sociedad, etc., y la del conocimiento insustituible de toda su filología, datación, género, significado de las palabras, estadio de la lengua, etc. En cualquiera de los casos, el texto está sujeto a aprehensiones exteriores que implican, en esta forma de entender la lectura, una relación no inmediata y no literaria con el objeto en cuestión. Quede claro que esta clase de conocimientos *per se* no se pone en tela de juicio, excepto cuando se apodera del campo explícito de la lectura, porque lo curioso es que el libro contiene ya todos esos conocimientos sólo que bajo una forma de

pensamiento distinta. La teología de la Grecia Antigua es, sin duda, un campo de conocimiento interesante, y la *Ilíada* propone una relación entre los dioses y los hombres, pero es completamente falso que para leer la *Ilíada* tengamos que conocer previamente la teología griega, dado que, entre otras cosas, es la lectura de la *Ilíada* la que ha suministrado una gran parte de los argumentos. Ahora bien, y aún más, leer la *Ilíada* no es en absoluto leer teología, es leer una composición poética. (Lo mismo puede decirse del análisis filológico y quizá con mayor razón, porque lo que interesa a la filología difícilmente interesa a alguien más que a los filólogos.)

La lectura sujeta a la disciplina de los conocimientos demostrativos contrae una dura paradoja cuando precisamente esos conocimientos dependen de paradigmas cambiantes o cuando resueltamente se aplican sobre zonas inabarcables de la realidad. Sobre los griegos, cualquier estudioso ha leído de todo en el ancho espacio de la contradicción humana y ha llegado a la conclusión de que hay cosas que se saben, otras que pueden llegar a saberse y otras que no se sabrán nunca. Todavía uno se encuentra libros que discuten sobre la figura de Sócrates y su pertenencia a la sofística, cuando lo seguro y lo más profundo sobre él está escrito y se debe a autores como Platón o Jenofonte. En cuanto al Antiguo Testamento, qué decir. Hay fuentes escritas de las que se supone que deben su existencia a fuentes orales, a concepciones de lo sagrado y a lugares de culto desaparecidos, allá por cuando el pueblo judío era un mapa de arameos errantes («mi padre era un arameo errante», canta Abraham). Por si fuera poco, los autógrafos de las fuentes escritas se han perdido y todas ellas han sufrido redacciones y copias a lo largo de siglos, con el consiguiente advenimiento de variantes, lagunas, glosas, malinterpretaciones, errores de construcción. Baste decir que los códices hebreos más

antiguos que se conservan sobre el Pentateuco datan de nuestra Edad Media. Bucear en el proceso de consolidación de la escritura bíblica es bucear en un pozo sin fondo y a veces en el pozo equivocado, como sucedió con la recolocación que tuvo que llevarse a cabo en nuestro siglo tras el descubrimiento de los manuscritos del Mar Muerto.

Sería mejor aceptar que el pensamiento demostrativo cumple al final un destino parecido al del literario: no se trata tanto de entender (a saber cuándo llegará, o si es deseable, una certeza incuestionable) como de entenderse. Un paradigma de la ciencia depende de su tiempo y de las cuestiones que le acucian, y está muy lejos de pretenderse en la cima acumulativa de la historia o en las inmediaciones de una verdad absoluta, como ya demostró el clásico libro de Kuhn[20] o como demuestra el sentido común agitado por una mínima curiosidad. En un momento dado del proceso histórico de conocimiento no se sabe más, se sabe distinto. Y para fines distintos.

Es brutal, sabiendo todo esto, que la lectura se proponga como una traducción a pensamiento demostrativo, a escritura lineal y analítica, dejando el texto, lo tejido, para otro momento. George Steiner, más un filósofo de la literatura que un crítico literario, aunque siempre sugerente, ha sido uno de los más bravos abanderados de esta actitud discursiva ante el texto. El lema «entender es traducir», dentro de que los contenidos del lema pertenecen a la cristiandad toda, es suyo. «Leer a Shakespeare o a Hölderlin es, literalmente, prepararse para leerlos», escribe.[21] La situación del lector es inequívoca: ha de conocer para leer y convertirse más tarde en un intérprete o ejecutante, en el sentido de la música o de la dramaturgia. George Steiner, políglota, toma la palabra intérprete del francés *interprète*, comparándola con la misma raíz inglesa y haciendo balance de las respectivas resonan-

cias. El resultado es que «un intérprete es un ejecutante que da vida».[22] Todo esto puede ser aplicado al traductor y al lector.

Puestas así las cosas, el asunto parece muy excitante. La libertad del intérprete musical y del actor podrían trasladarse a la lectura o la traducción de un texto –y no cabe diferencia entre traductor y lector, desde el momento en que «entender» se da como propósito y a no ser que arrojemos al lector a una idiotez clásica. El problema es que el intérprete musical y el actor obtienen su libertad de conocimientos intrínsecos, en concreto, del conocimiento de la pieza que interpretan y del conocimiento de su actitud ante el arte que practican –y tal vez hacia el arte en general, aunque esta condición no suele ser imprescindible. (Siendo notable que muchas veces este conocimiento no es ni canónico ni académico, es decir, un intérprete musical puede no saber música y un actor no saber literatura dramática, pero indudablemente la conocen en otro sentido y se conocen en ella: algo que podría no sucederle en absoluto a quien solamente sabe y no conoce. La distinción entre saber y conocer es básica en casi todas las esferas de la vida, y en la del arte es explícita.) Este conocimiento intrínseco, sin embargo, no lo adjudica Steiner al traductor/lector, sino bajo formas filológicas multidisciplinares. El lector ha de conocer el contexto de la obra tanto desde el punto de vista lingüístico como de los géneros, como de la sociedad o de las formas políticas. Steiner llega a recomendar diccionarios adecuados y sólo concibe la lectura en universos demostrativos. De literatura, digamos intrínseca, bastante poco, quitando ciertos análisis de perícopas y partículas. He aquí un ejemplo: «En el clímax de una revolución política e industrial, en una época de formidable actividad filosófica, Jane Austen compone novelas casi extraterritoriales a la historia. Con todo, las ilaciones lógicas del

tiempo y el lugar han sido bellamente establecidas. El mundo de *Sense and Sensibility* y de *Pride and Prejudice* es una astuta versión del universo pastoral, una compleja construcción de mediados y fines del siglo XVIII, ligeramente desenfocada por la presencia de un punto de vista que no deja de pertenecer a la época de la Regencia.»[23] Podríamos concluir como en los alegatos ante el tribunal: señores del jurado..., no diré más. ¿Cree realmente Steiner que habla desde la literatura o que se sumerge en ella con ese discurso? Curiosamente, en el lugar donde podría haber aparecido el pensamiento literario, es decir, el pensamiento de la representación, la búsqueda compositiva, nos encontramos con que «las ilaciones lógicas del tiempo y el lugar han sido bellamente establecidas». ¿Qué significa «bellamente» (por no preguntar si una ilación lógica de tiempo y lugar puede ser bella)? Lo que yo creo que significa es que allí donde aparece la representación y la escritura, se disuelve la materia con un juicio estético (diríase que de esteticién) que aleja aún más el texto. La convención del juicio estético es la convención de una sociedad que se relaciona con los objetos sólo a través de convenciones sociales. La estética, como la teología, es también una huida allí donde las condiciones exigen el diálogo con la oscuridad, es decir, la pregunta y la soledad. De lo que se trata, en la actitud cristiana occidental ante el texto, es de no quedarse nunca solo y de no estar a solas con. En este sentido, sirve tanto la erudición como la filología y como la estética.

La libertad del intérprete musical o del actor –libertad de su conocimiento o reconocimiento interior de la obra–, en el caso de lo literario, no es la libertad del lector «como ejecutante que da vida», sino la libertad de una plaga de intermediarios homiléticos que sitúan previamente el texto y, por tanto, su lectura y que a la postre tienen la última palabra. La última palabra de las pala-

bras. La libertad del lector no es más que una libertad entregada a quienes realmente hacen uso de ella para definitivamente postergarla.

Siempre me ha llamado la atención, por ilustrar un poco, la extraña simetría que se da en la crítica literaria de corte erudito o académico entre la insistencia en el género de las obras y la casi completa ausencia de artefactos narrativos propiamente dichos. Parecería un asunto de primera necesidad distinguir el carácter épico, lírico o dramático de un texto, mientras resultaría inocuo analizar el punto de vista, la construcción de la voz, el trabajo con los escenarios, las funciones del diálogo, en el mismo texto. En la literatura crítica hay más angustia por el género que curiosidad por la composición de lo representado. Y a veces da la impresión de que el crítico entra –en cuanto acierta a distinguir que algo es una novela y no un sainete, por ejemplo– en una especie de plenitud que le impide interesarse por cualquier otra cosa. ¿Qué función, aparte de la intensamente sosegante, cumple esta pasión analítica por el género?

Creo que la función que cumple es predisponer la lectura, menos en el sentido de abrir una puerta cerrada con llave que en el de obligar a mirar por la cerradura. Y esa predisposición es una forma de expectativa en la que concursan, como en todas, la gratificación y lo frustrante. Es decir, mucho antes de la lectura, de la experiencia, el ánimo ya está jugando con balances y, en consecuencia, poniendo barreras al campo (si lo hay). La explosión de la literatura de géneros en nuestro tiempo es la explosión de la lectura como expectativa, como puro intercambio entre lo esperable y lo esperado. Desde la novela policiaca a la juvenil, el género es un acuerdo pactado de lectura entre autores, editores y público, que se define por su resistencia al riesgo y que convierte las palabras en neurotransmisores narcisistas: las personalidades pa-

ranoides adoran el misterio y los jóvenes se identifican con héroes juveniles. Gerhard Von Rad, otro de los grandes críticos de la Biblia, advertía al principio de su libro sobre el Génesis que el conocimiento del género influía en la lectura.[24] Pero creo que él mismo no sacó las oportunas conclusiones. El relato del que se ocupará este libro, el primero de la Creación (el segundo, en Génesis 2, pertenece a otro narrador), se ha adjudicado tradicionalmente a la literatura Sacerdotal, de modo que ha salido trasquilado literariamente en comparación con otros de urdimbre más historiada (sexo, violencia y demás).

El género, para nosotros, no es más que una práctica analítica en la que se dan caracterizaciones que permiten distinguir unas obras de otras y unos textos de otros. Pero el problema principal es que la imposición (diríamos que mental) del género como categoría literaria (y no como lo que es, una taxonomía en tiempos de abundancia) ha afectado al autor y al lector. El autor se dispone a la escritura en presencia del género y al lector le sucede, en lo suyo, lo mismo. Se dirá que es inevitable una cierta imaginación de la forma antes de la escritura o de la lectura y que siempre ha habido géneros. Sobre lo primero, bastaría decir que hay una palpable diferencia entre una perspectiva y una expectativa: no es lo mismo adoptar una posición desde la que mirar, que mirar todo el tiempo la posición que se ocupa. En cuanto a lo segundo, y prácticamente hasta los milenios cristianos, los géneros no fueron históricamente simultáneos, sino que se distribuyeron cada uno en épocas definidas, adecuándose a su mundo. Carlos García Gual en *Los orígenes de la novela* cuenta que «la tragedia como forma dramática era un fósil cuando Aristóteles la analizó en su *Poética*».[25] De épocas posteriores –quizá hasta la aparición moderna del universo literario, con la novela como forma acomodaticia– podrían decirse cosas similares. Una de las gran-

des diatribas sobre la Biblia, como entrevimos anteriormente, versa sobre si es un libro o no, es decir, si contiene un cierto grado de unidad o no. Esto tiene mucho que ver con la mezcla de géneros y poco con todo lo demás. La caracterización de un género es caracterización de la lectura y sólo hay que comprobar las crisis de entendimiento que en determinados periodos ha acarreado una transformación en las reglas de algunos géneros, léase el verso libre o la novela naturalista. El género, concluyamos, es otra clase de huida en lo que se refiere al texto.

Por otro lado, gran parte de la bibliografía crítica sobre artefactos narrativos y no ya genéricos –la más exigua– ha terminado en páginas que tienen la misma fisonomía que una tabla de logaritmos, bien a causa de agudos ataques de semiótica o de lingüística estructural, bien por causa de una norteamericana necesidad de reconvertir lo que sea en un modelo matemático/pedagógico –más bien, de tipo económico– en orden a un intento de desaparición por suplantación.

Más arriba se señalaban como lecturas dominantes la erudita y la enajenada. Se ha visto enseguida que están muy entreveradas y quizá en este punto fuera mejor deshacerse de la división. Sin embargo, la enajenación, con mezcla o sin mezcla, ha tenido en los últimos años una suntuosa exposición a través de las diferentes teorías del gusto y del placer estético. Estas teorías o posturas (dotadas de fuerte proclividad a concluir en pose) no merecen ser discutidas ni ocupar espacio en sus variantes divulgativas, dado que se reducen a cuestiones del paladar y a una especie de intuición aristocráticamente formada, según la cual unos tienen gusto y otros no. Sólo querría referirme de pasada, y ello por lo mucho que ha afectado a la mentalidad lectora de los tiempos cercanos, a la famosa posición de Roland Barthes en *Le plaisir du texte.*[26] Me doy por enterado de que el contexto en que vivía el pen-

sador francés le demandaba una confrontación con el existencialismo comprometido y con los corretajes en paralelo de la literatura con el programa de los partidos de izquierda. Pero eso ni quita ni pone en lo referente al fondo del asunto, que es una postura específica ante el texto. Para Barthes, el placer del texto, es decir, ante el texto, es un placer individual, entendiendo por ello «asocial» y entendiendo por «asocial» ni comunicable ni transmisible. Bien, estaríamos ante una especie de protestantismo del texto que, como el protestantismo histórico, puede sumirse en pura paradoja: la experiencia interior, asocial, no se produce en contacto con lo asocial sino en contacto con la parte más convencional o más representada de la experiencia, a saber, el texto, sagrado o profano. A esta paradoja no se le puede negar su derecho a la existencia y, por mi parte, no quiero conculcarle ninguno de los que quiera arrogarse. Pero me parece que el resultado es una extraña asimetría: por un lado queda el texto y por el otro lo que nos pasa con el texto. Lo que incita a la comunicación, lo que tiene estructura de transmisibilidad, nos incomunica y nos precipita en el fondo hermético de nuestra individualidad. Mi placer es sólo mío y nada de mí se proyecta en la existencia gracias a su opuesto más patente: la escritura.

Creo, de todos modos, y con los respetos que haga falta, que hay una diferencia entre el placer promovido por una experiencia con estructura social como el texto y el promovido en condiciones individualizadas como el sexo, y creo que transfundirlos en un mismo tipo de placer promueve el placer menos que la esquizofrenia. Por un lado, nos arrojaremos al orgasmo textual y por el otro no haremos el amor hasta decidir en qué genero hemos compuesto la escena (lo cual, a no dudar, haría más divertidos ambos empeños).

En lo que respecta al placer y a su incomunicabilidad,

afirmar esta relación es tanto como descubrir los límites del propio cuerpo. Ni la plenitud ni el dolor de estómago son materialmente comunicables (cuando comunico mi dolor de estómago no produzco en el que escucha un dolor de estómago, por mucho que lo pretenda). Pueden ser representados, pero no entregados como mercancía física: el cuerpo no tiene esas extensiones. Curiosamente, Barthes utiliza la representación del texto para negar la representación y conducirla al terreno de la individualidad insondable –en cuyo terreno, por cierto, somos nosotros mismos menos que nunca, porque más bien tendemos a la nada, que no es lo mismo que la oscuridad.

Otras posiciones parecidas, como la de Deleuze y la «página abierta»,[27] pertenecen al campo de la comprensión literaria sólo de manera tangencial y van por la misma senda de disolución del sentido. El resultado corriente es proyectar el texto en una amplitud inabarcable y la percepción lectora en el *horror vacui* de la identidad. El sentido de las palabras queda instalado en una especie de armonía de las esferas o Poder y el sentir individualizado se asoma a los propios vértigos.

Sentir y sentido no son cosas que el Occidente cristiano haya conjugado con naturalidad. El sentido ha dado en interpretación significativa y ha obligado al texto a correr por los márgenes de los hechos multidisciplinares. Sentir se ha convertido en un valor autónomo del texto y del que el propio texto es simple estímulo, circunstancia o pre-texto. Todo ello envuelto, atravesado o disgregado por una cantidad de palabrería proporcional a la pérdida de las palabras, a una falta, ésta sí original, que no ha podido suplirse con un exceso de presencias. Ni de voces.

El sentido liga las cosas y el sentir lo acucia. Desde este punto de vista, toda literatura es religiosa. El *tolle, lege* agustiniano está todavía cargado de estas resonancias: hay que agarrar primero, hay que tocar y sentir an-

tes de que las palabras lean el mundo o se dejen leer por él. «Desde las lágrimas de desesperación», dice el de Hipona.[28] Un texto es leído desde la vidriosidad de la ceguera o desde la niebla de la emoción necesitada de sitio en el universo. Las palabras no se ven, y por tanto no se leen, desde la claridad de la sabiduría o del dogma. Las palabras se ven y se leen sólo mediante distorsión. Los judíos dicen que el texto sagrado mancha las manos. Leemos con lágrimas de emoción y salimos de la lectura con las manos manchadas, no intactos, no aupados por encima del mundo, ni soplando como pequeños dioses sobre él. Salimos más cargados de mundo que antes, es más: con el mundo en las manos.

A la pregunta primera de este capítulo, sobre si merece la pena volver a leer literariamente la Biblia, podría ya responderse. Merecerá la pena –y ahora cabe redondear lo dicho al principio de la lectura– si volvemos a sentir el sentido. Este libro es la historia de una lectura, de un regreso a las palabras y también de un deseo de agarrarlas de nuevo. Quitándoselas a sus dueños, si es preciso. Volver a sentir el sentido, eso es todo.

El maestro Eckhart, en el siglo XIII, comenzaba uno de sus ensayos con una historia extraída del Nuevo Testamento: «Un hombre noble se fue a un país lejano, para conquistar un imperio y volver después».[29] En realidad, esa historia es apenas la introducción de la famosa parábola de las minas o de los talentos, que tanta exégesis ha dado. Pero Eckhart no pasa de ahí. Mientras la catequesis y las homilías no han dejado de aturdirnos sobre el significado de lo que hacen los siervos con las minas repartidas por el señor, Eckhart ve el sentido en esta perícopa introductoria. Hubo un tiempo en que creí que esa historia era la historia completa. ¿Acaso no lo es? Alguien que lo tiene todo se va y, después de conquistar todo de nuevo, regresa. ¿Huye de lo que tiene en cuanto

lo tiene? ¿Es éste el juez de lo que hacen los demás con lo suyo? La prolongada historia de la relación con los siervos a su vuelta, de la adjudicación de premios y castigos, ¿puede borrar el sentido de lo anterior? ¿Debe añadirse? ¿Podría no ser más que la consecuencia del carácter del personaje, explayándose hacia los otros?

Tal vez leer no sea otra cosa que tratar con las palabras, con todas. Y no dejarse robar. Tampoco desprenderse de ellas gratuitamente. Y también leer puede parecerse a esta misma historia. Tenerlo todo y nada sería lo mismo, porque no impide irse a otra parte. Conquistarlo todo otra vez, no sería más que un instante de un regreso. Para volver a empezar. Los hombres nobles nunca tienen nada.

«El espíritu estuvo completo desde muy temprano», escribió el historiador de las culturas Jacob Burckhart refiriéndose al Antiguo Testamento. La frase, en toda su hermosa y peligrosa sugestión, es casi poesía cuando se la proyecta sobre más de quinientos años de escritura sagrada; quién sabe cuántos de fuentes orales; incontables narradores, redactores, copistas; etapas históricas tan diferentes como las que van de un pueblo nómada a un Estado, después a su división, al exilio o a la diáspora; textos tan diferentes como una genealogía de un salmo; un Dios que cambia de nombre con la misma facilidad con que pasea vespertinamente por el Edén, truena en la tempestad o envía sus ángeles vengadores, sin querer dejar de ser el mismo; lenguas bifrontes como el hebreo o el arameo, intercalándose con el griego de la época alejandrina; y todo ello a veces reunido anacrónicamente en el espacio de un capítulo, de un párrafo, de un verso... ¿No pide a gritos la distinción, la separación, las categorías y, en resumidas cuentas, la Historia, un libro compuesto de esta manera? Pero también ese exceso de fragmentación, tantos pedazos y cristales, tanta voluntad de agregarlos, tanta voluntad de contacto, ¿no obliga a mirar hacia la identidad última, hacia donde todo se reúne como en el

Verbo del que salieron todas las cosas? El espíritu estuvo completo desde muy temprano. Y si no fue así, se pretendió. Se pretendió por los que fueron llegando más que por los que ya estaban. Demasiados pedazos para no leer por encima de ellos. Aunque hay a quienes se les dan pedazos y leen pedazos, como el siervo al que dieron una mina y la envolvió en un lienzo. Al señor que se la había dado no le quedó otro remedio que quitársela, pues había quedado demostrado que el siervo no supo qué hacer con ella. Hacer y leer son formas del tener. El espíritu se conservó, el espíritu ya estaba y el espíritu se inventó. Porque el espíritu fue siempre el mismo: una búsqueda desesperada de sentido en medio de la devastadora diversidad de los acontecimientos humanos, la búsqueda del origen y de un acto original, y el encadenamiento de ese origen con todos los accidentes de las criaturas. Puede decirse que se buscaba a Dios menos que al espíritu de Dios, menos la verdad revelada que la verdadera revelación. Menos al Dios creador del mundo que al mundo creado. Hay siempre un Dios al lado de las búsquedas sin remisión: el antiguo, oscuro y renovado sentimiento de que hay un orden que está por encima de la muerte y que es anterior a ella. *Religare,* dar sentido. Y sentirlo.

La composición del Antiguo Testamento es la composición del mundo: hay de todo, en su contradicción y en su maravilla, en sus repeticiones y falsaciones, en sus demostraciones cerradas y en sus preguntas sin respuesta, en sus catálogos de nombres y en sus poemas excelsos. ¿Un libro sobre el mundo no había de ser como el mundo? Quizá los exégetas buscan la verdad donde nadie quiso nunca ponerla, en una jerarquía piramidal y doctrinaria, en esos sitios donde los libros son libros y la unidad es el fundamento de toda operación: no pueden sumarse cosas desiguales, en todo caso se puede dividir y adjudicar. No se suman repollos, automóviles y ciudadanos,

pero podemos saber cuántos repollos y automóviles tocan a cada ciudadano. ¿Y a quién le importa eso cuando es el resultado de no haber podido hacer una simple suma de cosas cotidianas? Curiosamente, la vida sólo hace sumas con lo desigual. A los que sólo suman patatas se les llama tenderos, y a los que suman su infancia, un amor, un traje príncipe de Gales y varias licenciaturas, se les llama pobres seres humanos. Que es de lo que se trata. La Biblia suma cantidades desiguales y el lector elige: suma o divide. Lee o da conversación (erudita).

Una lectura con historia, con menos cosas sabidas que no sabidas, operando con líneas en blanco, mezclando los factores de la diversidad con los del vacío, y aspirando a decir que el espíritu estuvo completo desde muy temprano. Allá por el segundo milenio anterior a nuestra era, tribus nómadas dispersas y débilmente vinculadas entre sí pastorean sus ganados entre Jordania y el Sinaí, buscando las lindes verdes de los desiertos. Son arameos sin territorio, sin historia y casi sin comunidad. Su religión es una vaga genealogía patriarcal, una memoria de los padres, mítica cuanto más antigua, que va cosiendo el mundo a través del recitado de las generaciones. Uno de los padres más remotos, tal vez un caudillo o un jefe singular, quizá padre de todos los padres, pudo haber tenido el nombre arameo de Yahveh asher Yihweh, «él hace que sea lo que es», y cuya abreviatura Yahveh dio nombre al primer Dios bíblico. Tal vez fuera también el nombre de un lugar. (Aunque lo más fiable se encuentra en Éxodo 13, en la pregunta de Moisés por el nombre de Dios: «Ehieh Asher Ehieh», yo soy el que es.)

A medida que trascurre el milenio, los arameos van asentándose en territorios de los que toman la lengua hebrea –semítico del noroeste frente al semítico del norte que es el arameo–, los lugares de culto y, sobre todo, el sentimiento de identidad religiosa. La «religión de los pa-

dres» evoluciona a través de núcleos de narraciones míticas, enriquecidas por préstamos autóctonos y desarrollos literarios sobre emplazamientos cultuales. Es el comienzo de las fuentes de la tradición oral que servirá más tarde al nacimiento de las fuentes escritas y, en particular, a los dos grandes narradores históricos: el llamado Yahvista o J. (que escribe hacia el 950 a.C.) y el Elohísta o E. (que escribe hacia el 750 a.C.). En el último cuarto del segundo milenio (por los siglos XIV-XIII) sucede el muy oscuro episodio de Egipto. Algunas tribus israelitas aparecen allí trabajando en la construcción de las pirámides en condición de esclavas. Un extraño personaje, de dudoso origen, de dudosas intenciones –del que Freud argumentó que era un noble egipcio cuyo propósito era implantar en la divinidad confusa del pueblo judío un monoteísmo absoluto derrotado en su país–,[1] y que responde al nombre de Moisés, inicia con las tribus un largo éxodo a través del desierto que culminará con la conquista de Canaán, primera tierra prometida. Moisés no llegará tan lejos.

Hasta el siglo XVIII el Pentateuco, la Torá, fue llamado por la tradición judeocristiana el «libro de Moisés», porque supuestamente había sido escrito bajo su inspiración y desde los ejes fundamentales de la ley mosaica. El Pentateuco serviría de soporte histórico a los mandatos de los que Moisés fue el primer depositario. El éxodo por el desierto hacia la tierra de la gran promesa es el trayecto ideológico entre la religión de los padres y el monoteísmo absoluto de una divinidad de corte uranio, asentada más allá de los orígenes comprensibles y que mide con sus pasos el vasto cosmos creado e increado. Sigue siendo un padre, pero en la celeste oscuridad de la inteligencia, desprendido y vinculado a la vez de sus criaturas por un inabarcable arbitrio. Toma el viejo nombre del padre de los padres, pero sus vástagos no se atreven a pronun-

ciarlo sin temor. Transcendido de la existencia, es un Dios que pesa al costado del mundo, entrando y saliendo, inescrutable. Y es más que el viejo Yahveh asher Yihweh, porque no es sólo origen, sino continuidad de la criatura en el más misterioso de los sentidos. La genealogía de la vida ha dado paso a una continuidad de extremos cósmicos. Ni siquiera a Moisés se le concede verlo todo, y su mismo trecho vital es truncado por la mano escondida que se ha servido de él –según Freud asesinado por aquellos que heredan su Dios urdido en Egipto, pues se ha acabado la historia de los antiguos padres para concentrarse en un único Padre sin historia.[2]

Ha llegado la hora de juntar lo que se tiene. Ha llegado, con la constitución del primer Estado de Israel, la hora de la escritura. Estamos en el reino dorado de Salomón, recién comenzado el primer milenio antes de nuestra era. Un miembro cercano a la corte, culto y refinado, traza el hilo argumental del Pentateuco y lo continúa un poco más allá, con la conquista de la tierra prometida. Esta prolongación ha llevado a algunos críticos a hablar de un Hexateuco como unidad narrativa, frente a la perspectiva ortodoxa que cierra la primera unidad con cinco libros: Génesis, Éxodo, Números, Levítico y Deuteronomio. Tanto para judíos como para cristianos, el cierre del primer bloque acarrea consecuencias. Aceptar como final del relato histórico la concesión de la promesa, la tierra de Canaán para el pueblo sin tierra, no es sólo cerrar demasiado esféricamente un ciclo –y, por tanto, dificultar sus prolongaciones–, sino aceptar que la promesa fue cumplida y fue cumplida en otro tiempo. Por razones diferentes –la época en la que se da por concluida la Torá revelada, hacia el siglo v a.C., no fueron tiempos de optimismo para el pueblo de Israel, y los cristianos, por su parte, han querido reconducir cualquier cumplimiento a la llegada del Mesías–, las dos confesiones más importan-

tes del Libro han preferido concluir sin conclusiones el relato histórico de los orígenes.

El Yahvista o J., la más antigua de las fuentes escritas del Pentateuco, cuya denominación proviene del nombre con que designa a Dios (Yahveh), recoge un fondo de tradiciones orales rescatadas de la religión patriarcal y le da sentido narrativo. A los orígenes del pueblo judío le suma una historia de los orígenes del mundo y del hombre, y ordena el conjunto con el tema capital de las relaciones entre Dios y el hombre. La disposición salvífica de Dios, el acrecentamiento de la gracia, está en proporción directa a la caída del hombre en el pecado. Él es quien cuenta la desgracia de nuestros primeros padres, el asesinato de Abel, el Diluvio, la esclavitud y las penalidades del desierto, para terminar con el paisaje de esperanza que se extiende ante los ojos de Josué.

J. es el primero en dar forma, hacia el 950 a.C., a la informe tradición oral, pero destaca sobre todo por su enorme sentido de la estrategia narrativa. J. no declama ni pontifica, simplemente cuenta. Su relato no está cargado por la presencia de Dios, ni del culto, ni de las consecuencias teológicas o morales. Es un narrador en el sentido neto de la palabra, que da la impresión de que ha escogido ese tema como podría haber escogido cualquier otro que diese salida a su capacidad literaria. Su manera de trabajar el silencio es determinante en su consideración. Dentro de un relato extremadamente lineal, J. impone estratégicamente los silencios, y esos silencios, normalmente, abren la sima del significado. Cuando, tras el asesinato de Abel, Dios llama a Caín, Caín no responde. Dios insiste y Caín continúa callado mucho tiempo. Esa repetida llamada del que sabe dónde encontrar al que busca y ese mutismo del que sabe que ha sido encontrado y aun así se encierra en su escondite, despliega las desesperantes manifestaciones de la culpa, su organización

íntima, a base de voces que vienen desde el ancho espacio invisible a la conciencia recluida en la sombra de sus falsos escondrijos. Pero J. no emite ni el más leve juicio, se limita a componer la escena.

El reino de Salomón se miró satisfecho en el espejo de Canáan, para el que habían labrado un marco de oro. En el siglo VIII las cosas serán distintas. Los israelitas aparecen divididos en dos reinos: Israel al norte y Judá al sur. El norte está en la primera línea de fuego en todos los aspectos, políticos, militares, religiosos... Época de amenazas exteriores, de panteones confusos, de influencias sincréticas. La vieja fe parece caminar sobre el filo de la espada y las espadas resuenan dentro y fuera de las fronteras. Todavía no han llegado los profetas, ni sus airados gritos apocalípticos, ni sus invocaciones a un Dios que, abatido en su trono, contempla con distancia un cúmulo de errores humanos. Todavía no han llegado, pero están tocando a vísperas. Un nuevo narrador entra en escena hacia el 750 a.C. De fondo, parece tener en cuenta la misma historia que contó J., pero es difícil saber si la tuvo en sus manos o si trabajó directamente con los materiales de la tradición. Las investigaciones apuntan a que históricamente nos encontramos con dos relatos paralelos e independientes sobre un fondo común y heredado. Un redactor fundió ambas narraciones más tarde, alrededor del 720, y dejó listo un único relato en el que intervienen dos narradores.

El nuevo narrador que entra en escena no utiliza el nombre de Yahveh. ¿Demasiado concreto, demasiado pegado a la historia de un pueblo al que favorece poco la historia? ¿Un competidor divino más en el fecundo suelo mesopotámico, poblado de dioses, de semidioses, héroes, monstruos y espíritus lucernarios? Quizá todo eso y todo lo que no sabemos, quizá una explosión de fe absoluta en lo absoluto, por encima de las miserias humanas y de sus

divisiones, por encima de toda división, escatología y catálogo, porque el nuevo narrador llama a Dios por el nombre más genérico que ha encontrado, por el nombre mismo de Dios que envuelve a todos los dioses conocidos, por el más abstracto de los nombres: Elohim (que además es un plural). El llamado narrador Elohísta, o fuente E., o E. a secas, busca las letras de Dios entre las divinidades «El» cananeas, las «Ilu» asirias y babilónicas, las «Il» o «Ilum» de los semitas del sur. Finalmente, Elohim.

El verdadero comienzo del narrador Elohísta o E. posiblemente nos fue hurtado por el redactor de la fusión con J. En todo caso, nada sabemos por su relato de los principios ni de la creación. Tampoco sabemos si le interesaban o si sencillamente huyó de ellos por temor al contagio de las grandes epopeyas acadias, con sus teatrales demiurgos envueltos en la epifanía de las criaturas. Algunos apuntan su primera intervención en Génesis 15 (la promesa de Dios a un Abraham visionario), pero donde con seguridad ya está presente es a partir de Génesis 20-22, en el territorio del patriarca Abraham.

Al Elohísta le interesan las manifestaciones de Dios tanto como empujarle a un más allá portentoso. Mientras el Dios del Yahvista es un personaje que entra en escena, que habla directamente con los hombres y que les acompaña en el plano natural de la existencia, el Dios del Elohísta es un Dios manifestado estridentemente y muy dado a intermediarios. Es la zarza ardiendo de Moisés, es la voz que retumba en la tormenta, es el sueño de la escalera de Jacob, es el ángel de Dios pasando a retaguardia durante la travesía del Mar Rojo. Dios cada vez está más lejos, ha desaparecido de la vista para irse hasta la distancia del oído o del presentimiento. En ciertos sentidos, escribe para un público popular, sus hierofanías van buscando efectos inmediatos, impresiones netas, emotividad

superficial. Tiene, digamos, un lado milagrero y le gusta chillar sus verdades. Pero también dispone de una potencia simbólica de primera magnitud y de una enorme capacidad para comunicar las ausencias de Dios o sus retorcidas presencias. Jacob, en Génesis 28, se acuesta sobre una piedra durante el trayecto de Bersebá a Jarán y sueña con una escalera que va del cielo a la tierra. Los ángeles suben y bajan por ella. Sueño de comunicación estimulado por la intensa soledad de un viaje y de su incertidumbre, las imágenes transmiten el tránsito apacible de seres divinos, yendo y viniendo entre los lejanos extremos de la imaginación para acompañar al que sueña.

No es un narrador de escenas, es un narrador de símbolos con cierta vena predicadora. Si al Yahvista le interesaban las relaciones de Dios con los hombres –para lo cual acerca al personaje divino hasta el primer plano de la narración–, al Elohísta le interesan las relaciones de los hombres con Dios –para lo cual coloca a Dios en unas bambalinas remotas y llena el proscenio con las retinas del corazón humano. Dios mismo queda convertido en promesa y en aspiración de la tierra habitada. Creer o no creer, ésa es la cuestión. Elohim se difumina en las esferas y se hace patente para dejar más clara su distancia. Los hombres sólo están disponibles para los fenómenos, mientras la fe camina a saltos sobre las capas del cosmos.

Críticos como Von Rad han sentido la participación del Elohísta en los profetas,[3] a los que indudablemente acercan su perfil visionario y su estilo retrospectivo y anticipatorio, como señaló Werner Schmidt.[4] Lo más probable es que estuviera en contacto con el profetismo primitivo, anterior al profetismo escrito, barriendo restos de los desastres.

El profetismo escrito no entra en el Pentateuco, acaso

porque sale de él. Del mandato de la Torá a la profecía, de las negociaciones entre el hombre y Dios a la ruptura de relaciones. La prédica visionaria dibuja un paisaje de tiempos finales: Dios creó el mundo en la Torá y puede deshacerse de él en los profetas. Un profeta anuncia lo que está escrito y no se ha leído, su don consiste en leer y, por tanto, en ver más que nadie. Es un visionario de la lectura, lo contrario de un adivinador que maneja el tiempo como si sólo tuviera forma futura. El profeta es, ante todo, pasado y pasado escrito. Ya no aspira a convertirse en historia del mundo y del pueblo, porque toda esa historia ya fue escrita, sino que clama en el desierto del acontecer las más antiguas verdades reveladas, aunque su destinatario sea alguien que las escucha como si fueran nuevas, como si salieran de la boca del iluminado. El orden del universo es inseparable de su creación, el mandato de la ley es también llamada a la existencia. Abandonar el orden y dejar de existir es, en consecuencia, la misma cosa. Dios hizo el mundo y con la misma voz de principio iba dictando su final.

Con las reformas de Josías en el 622 se inicia el Deuteronomio primitivo, ampliado posteriormente. Pero el Deuteronomista es un largo proceso de compilación más que una fuente narrativa, más que un narrador. Busca una fusión del culto con la historia, no convertirse en historia.

El mundo se derrumba por completo con el exilio y la cautividad en Babilonia (hacia el 587). El mundo que los ojos han visto ya no está. Parece difícil imaginar que alguna vez haya existido, incluso recordar exige una voluntad inquebrantable. Un pueblo desarraigado, perdido y devuelto, al cabo de unos cuantos recodos de tiempo, a sus orígenes sin patria, a su falta de destino: ¿quizá Dios está exigiendo que se empiece de nuevo? En tierra extraña, con retazos de memoria, sin nada escrito entre las manos, un nuevo narrador decide empezar por el co-

mienzo. Probablemente, conoce las fuentes escritas de J. y E., pero no las ha leído, no las tiene delante en el momento en que empieza a escribir: «*Bereshit bará Elohim et hachamayim veet haaretz*», en el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y el tiempo vuelve al inicio.

La escritura que se le revela la ha escrito el tiempo cerrando un círculo completo de la voluntad divina. De los orígenes a la nada, pasando por la Historia. Sabe que lo que escribe sólo puede venir de su Elohim, pues ya no hay nada en que pensar, ni por supuesto nada de que escribir: «La tierra era caos y confusión, y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas.» El nuevo narrador escribe sentado sobre el vértigo de la nada y, sin embargo, parece que las palabras las están soplando en su oído. No es un literato, no quiere serlo, desconfía de la literatura y sólo quiere contar los significados, sólo quiere verdades peladas como un hueso, nada de escenas ni de símbolos; y, en cuanto al hueso, en caso de que haya elección, preferirá el tuétano. Su estilo tiene rasgos inconfundibles del tipo «Dios dijo, Dios hizo...», y también «aquí estoy..., yo soy..., harás..., te llamarás...», y también «éstos son los nombres de..., con todos sus descendientes...». Llega a oírse su suspiro de alivio cuando da cifras, medidas, genealogías, fechas, cuando repite fórmulas. El hombre ha dejado de interesarle por completo como artefacto espiritual. Igual que sus relaciones íntimas con Dios. En cuanto al propio Dios, le interesan sus hechos, no sus manifestaciones, le interesa su acción, su acción en contexto, sus movimientos secretos, sus palabras secretas, para que todo ello rebote sobre el Dios mismo, para saber de Dios, para saber quién era el autor que de la nada extraía cuanto regresaba a ella. El Dios del llamado narrador Sacerdotal o P. es Dios en acción, Dios ante el espejo, aunque el narrador no lo quiera, convencido de estar pelan-

do los huesos hasta el tuétano de la revelación. Los hombres quedan disueltos en la creación de Dios y su psicología y tragedias nada importan. Nunca Dios estará tan lejos de los hombres, pero nunca se parecerá tanto a él mismo. Hay que despedirse del padre Yahveh y del mago Elohim, para caer en el abismo del nuevo Elohim (el nombre elegido por P.), sima absoluta.

Hay mucho que decir de este narrador P. que escribe hacia el 550 y que no se prodiga en relatos. Lo que se dice relatos, escenas, movimientos de personajes, pormenorización de hechos, hay escasamente tres en todo el Pentateuco que merezcan una consideración narrativa. Se trata, por supuesto, del primer relato de la Creación, el que da comienzo al Génesis, y que fue incrustado en esa posición en detrimento del relato Yahvista por el redactor final en el siglo V a.C. Pero, sin duda, la voluntad de P. fue remontar los orígenes hasta mucho más allá de los orígenes conocidos, mucho más allá de J. No es que hubiera una voluntad suplantadora, había algo más importante: una necesidad de empezar por otro principio. Esa necesidad era física y metafísica, un sentimiento avasallador. Los otros dos relatos pueden encontrarse en Génesis 17 y en Génesis 23. El primero trata de la Alianza y la Circuncisión, y consiste en una curiosa conversación entre Dios y Abraham. Dios ordena y Abraham se ríe. La voz de Dios se distancia a lo largo del relato hasta que sólo se escucha a sí misma. Abraham cumplirá el mandato, pero el efecto narrativo es el de la voz divina en posición de autoescucha. En Génesis 23, en «La tumba de los patriarcas», hay un regateo paradójico –el comprador quiere pagar y el que vende quiere dar gratis– entre Abraham y Efrón, del que resulta que dos que desean lo mismo pueden concluir en una obcecación que los distancie. La construcción del relato hace chocar silenciosa y frontalmente dos discursos que llegarán a un acuerdo preci-

samente porque el entendimiento es imposible. En suma, P. consiste en dos relatos sobre la incomunicabilidad de los propósitos de Dios y en uno sobre la soledad de la comunicación. Y, sin embargo, la literatura crítica suele dar a entender que hay poca lectura en este narrador. ¿En la consideración influye la cantidad?

De los tres grandes narradores o fuentes escritas del Pentateuco no queda ningún testimonio material. Como ya he dicho, y se ha dicho, J. y E. fueron fusionados en el siglo VIII por un redactor que designó como fuente principal a J., con las correspondientes consecuencias estratégicas en la narración. No queda ningún testimonio material de esta redacción o fundición. El Sacerdotal o P. fue, más que fundido, insertado en la redacción J/E a mediados del siglo V, en plena época postexílica. Digamos que era poco fundible y que su resistencia a la temperatura literaria de sus antecesores era harto considerable. En todo caso, el número real de redacciones es desconocido. La cuestión que suscitan los redactores de las fuentes escritas es una cuestión irresoluble o para la posteridad. ¿Fueron meros compiladores, rescindieron textos, incluyeron algunos de su propia cosecha? Luego vinieron siglos de copias y copias de copias. En la actualidad, se manejan como referentes principales más antiguos los manuscritos de la comunidad de Qumrám, cuya copia fue llevada a cabo entre los siglos III y I a.C. con la perspectiva sectaria de los esenios, y la traducción al griego de los LXX, hecha en Alejandría a mediados del siglo III a.C. bajo el reinado de Ptolomeo II Filadelfo y en el ámbito de la *koyné* helenística. Todo lo demás ya se encamina hacia nuestra Edad Media.

En el siglo XVIII, Witter, Astruc, Ilgen y Eichhorn deslindaron las fuentes escritas antiguas utilizando como clave el nombre asignado a Dios y aplicando criterios textuales como la duplicación de expresiones, frases, párra-

fos y fórmulas. Los criterios estilísticos o teológicos se relegaron al plano confirmativo.

Si por algo interesa el deslindamiento de las fuentes y de los narradores es por el intento de desvelar lo que se ha hecho con ello en el proceso de lectura. No se trata de retomar ahora la polémica sobre la unidad o diversidad del Pentateuco, pero es inevitable volver a tocar el asunto de cómo se lee. El conocimiento o reconocimiento de los narradores, ¿ha servido para enriquecer la lectura o para predisponerla reductivamente? ¿Estamos ante un conocimiento útil para penetrar en los textos o ante una clase de saber enajenante? Lo primero que cabe decir es que la identidad de un narrador en sentido biográfico y cronológico es más que nada la identidad de un autor. Reconocer a un autor no es reconocer a un narrador. Quién era, cuándo nació, qué le sucedió a él, a su país, a sus parientes cercanos, añadir algunos historiales clínicos y sentimentales y arrojar todo eso a los grandes ciclos de la historia –cuya perspectiva ha sido elegida previamente– nos dice mucho –o nada, según los casos– de las vicisitudes del amanuense, pero no entra ni de lejos en lo literario. Lo literario sería, en primer lugar, de qué se está hablando y, en segundo lugar, con qué. Dado que estamos ante un libro sagrado en el que se tiende a buscar con técnicas de yacimiento la confirmación de la verdad revelada, lo natural es contestar que se está hablando de Dios, de la fe, del pueblo elegido, de la gracia y del pecado, a elegir según el caso, los géneros y la secta de pertenencia. Esto es lo natural y lo que se dice. Es decir, lo natural consiste en confundir lo que se dice con lo que se cuenta (y a veces en decirlo pese al que lo dice). Semejante especie de la ingenuidad literaria, cuyo vigor como arma cultural no es despreciable, deja las manos libres para que las hunda en el texto la filología y la teología, cuando no la prensa del corazón. Yo no tengo que suponer que cuando escribe

un rabino me va a dar en las narices con un texto abstracto y condensado, del mismo modo que no tengo que suponer que cuando escribe un antiguo me va a contar historietas mitológicas, el pobre. Y de ninguno de ellos he de suponer que va a hablarme de Dios, del pecado o de la gracia, aunque no hable de otra cosa –y quizá precisamente por eso. Un texto, igual que muchos mensajes ordinarios, tiene una estrategia y un sentido que no vale confundir con la literalidad de las palabras ni con el argumento, porque entonces no existiría la escritura ni la intención. Para vivir bastaría con un diccionario y una fe ciega en el interlocutor, lo que no se ha visto que baste. El mundo sería un lugar de transparencias huecas, sin ficciones y sin ocultamientos, en que las palabras hablarían por nosotros y seríamos menos reales que ellas.

De acuerdo: los narradores bíblicos hablan de Dios, del pecado y de la gracia, pero hay que preguntarse qué cuentan con ello, aunque al final resulte que Dios, el pecado y la gracia eran otra cosa, venían de otra parte y el relato no equivalía al argumento. Diríamos que un autor que escribe cuentos de fantasmas no está forzosamente obligado a creer en ellos, pero sí a contar con ellos –habitualmente para descubrir que el único fantasma existente era él.

Un autor no es un narrador. De hecho, el autor es tan poca cosa, o tan incógnito, o tan irreconocible (echemos un vistazo a la identidad de los bíblicos), que necesita del narrador para existir visiblemente. Ni Dios mismo fue capaz de existir sin su narración. Empeñarse en el autor es condenarse a ver visiones, cosa que alegra la vida de vez en cuando, pero que por sistema entontece. La búsqueda del autor vuelve a ponernos en peligro de fuga.

Bien, supongamos que los narradores bíblicos están tratados como tales y que las «visiones» sobre el autor han sido pulcramente dejadas a un lado. Empecemos por

el más antiguo, el Yahvista, en el que coincide una veneración unánime. «El gran psicólogo de los narradores bíblicos», escribe Von Rad, «antropomorfismo osado», «espiritualidad, transparente y quebradiza como el cristal», «soplo de la época de Salomón».[5] La predilección de Von Rad es patente en sus comentarios, pero no es ni con mucho la más enardecida. Harold Bloom le dedica un ensayo donde el Yahvista aparece como «un antepasado directo de Kafka», crea un personaje –Dios– «tan literario como Hamlet» y finalmente el relato deviene en una gran ironía, más allá de toda normativa y ortodoxia, que hace de J. «un autor esencialmente cómico». Aparte de todo esto, Bloom ve en J. a una mujer, dada la manera en que representa a las mujeres frente a los hombres y el manejo del aspecto irónico.[6] De este legado para el futuro de la discriminación entre literatura de macho y literatura de hembra, no es fácil decir algo.

El Yahvista goza de fervores en número parecido a las dudas que suscita el Elohísta. Vuelvo a citar a Von Rad –después de todo, éste es uno de los pocos críticos que enseñan a cualquiera a leer silencios narrativos– para recoger el subrayado «popular» de este narrador.[7] Del mismo modo, resulta ser menos espiritual que J. Está además su tendencia, como señaló W. Schmidt, a decir lo que va a pasar antes de que suceda en arcaica complementariedad con explicar lo que ha sucedido después de que haya pasado.[8] Habla mucho el Elohísta y lo peor es que siempre sabemos lo que va a decir. En este aspecto, suena mucho a los cuentos de la abuela: relato de mapa fluvial, excesos, gustito mal disimulado por lo extraordinario y, al final, ambiente de conseja o moraleja. Si hay algo tradicionalmente poco perdonable en literatura es que el lector sepa lo que va a pasar. Semejante defecto nos descompone. «No me cuentes el final», decimos a quien ya ha visto la película. Al Elohísta no se le ve cons-

truyendo una narración, sino diciendo lo mucho que sabe. En respuesta a tal actitud, el crítico y el lector suelen tratar con él de manera fragmentaria, recogiendo episodios, comentando símbolos. Es un narrador, pero ojalá no lo fuera para quitarlo de enmedio con una patadita. Su comparación con el Yahvista es sistemática, y sus vicios y virtudes son estrictamente comparativos.

En cuanto al sacerdotal o P., se ha convertido ya en odre de todo lo que no hay que hacer: «lenguaje concentrado, pesado, macizo y sin arte» (Von Rad),[9] «majestuoso y retórico» (Bloom),[10] «abstracto, impersonal, frío... y, para decirlo todo, concepción clerical de las cosas» (Bottéro),[11] «carece de vida, de plasticidad, del detalle pintoresco y del calor del lenguaje» (Th. Nöldeke).[12] Von Rad estigmatiza: la fuente P. «no es una obra narrativa».[13] Lo primero que sorprende, y es una sorpresa más que legítima, es que, dado por hecho que no es una obra narrativa, se la insulte como si lo fuera. Si uno se encuentra con los libros del contable de un convento, no le reprocha su prosa escasa de vida. Ni considera plúmbea su afición a la aritmética. Mucho menos se le despide por cumplir eficazmente sus tareas. Todo el mundo está de acuerdo en dos cosas: en que P. tiene una perspectiva doctrinal y normativa del mundo, y en que P. es un trabajo de muchas generaciones de sacerdotes judíos. Es decir, por un lado, se dedica a las reglas del culto, a los números y a la práctica de la fe en estado puro. Y, por el otro, no es un autor, es algo así como un proceso, una cosa anónima, desdibujada, interesante desde el punto de vista de algo parecido a la antropología sagrada. Bueno para doctores de la Iglesia y para recitar bajo las bóvedas de piedra húmeda de la liturgia. ¿Qué ha sido de sus relatos? Por una parte, parece que nunca escribió nada y, por otra, parece que escribió demasiado (la nada sería narrativa y el demasiado sería para el aguante). Aunque sólo hubiera es-

crito el relato principal de la Creación del Génesis, ¿sería demasiado poco para tenerlo en consideración?

Queda su comparación con el Yahvista, pero es que su comparación con el Yahvista es la clave de este desbordamiento crítico hacia quien, al parecer, fue el más modesto y servicial de los autores (aunque fuesen muchos: demostración evidente de su incapacidad única). Da la impresión de que el Elohísta representa sólo una fase intermedia en el sistema de comparaciones que rige a los narradores bíblicos desde el punto de vista literario y de que se va buscando un choque frontal, a la vez que extremo, entre la forma de contar de J. y la forma de contar de P. Porque P. cuenta o, de lo contrario, no vienen al caso las descalificaciones. En la imaginación crítica que se proyecta sobre el Antiguo Testamento, la fuente E. se va disolviendo poco a poco entre los dos grandes cuerpos tradicionales de batalla que forman J. y P., el narrador como Dios manda y el cura como Dios le ha mandado.

Hay un asunto que no merece la pena hacer esperar, el de la autoría colectiva del narrador Sacerdotal. Curiosamente, cuando se le insulta parece que es uno y cuando se le analiza parecen muchos. Entre una cosa y otra sólo puede surgir el interés por crear un enemigo donde no lo hay y por hacerle desaparecer cuando más convenga (a pesar de que nunca existió). Para empezar, el hecho de que la fuente escrita P. sea colectiva carece del más mínimo interés analítico, ya que se acepta desde un principio que hay un cuerpo de escritura sacerdotal que responde a muy diferentes etapas históricas y doctrinales. «*Sitz im Lebem*» y todos contentos. ¿Por qué nombrarla con la misma identidad categórica que a J. y a E.? Con hablar del conjunto sacerdotal en el Antiguo Testamento bastaría. Ya se sabe, los escribas y los rabinos metiendo mano. Para continuar, que P. sea un autor colectivo y diacrónico carece del más mínimo interés literario, puesto

que la continuidad o unidad del texto no tiene a priori relación alguna con la continuidad o unidad de las biografías personales. Hay textos escritos por un autor, lo mismo que hay textos escritos por varios. Maddox Ford y Conrad escribieron novelas a dos manos. El espíritu de la Enciclopedia es único y los autores diversos. Hay libros de los que no se sabe si tuvieron uno, dos o ninguno, como la *Ilíada* y la *Odisea*. Se dirá que la diferencia está en el tiempo, y a eso se responderá que, en cambio, la fuente es la misma y la perspectiva espiritual también. El tiempo sagrado no es el tiempo de los acontecimientos, sino su gran nivelador. En la escritura sagrada todo está hecho contra el tiempo –y además contra la autoría. Y para terminar, estoy convencido de que hay un autor P. al menos en los tres relatos citados anteriormente como suyos: el de la Creación y los correspondientes a Génesis 17 y Génesis 23. Hay un narrador P. con intenciones particulares y estrategias particulares, más allá de las listas, catalogaciones, genealogías y reglas de culto. La concepción del personaje Dios, su perfil, la estructura de sus acciones, sus relaciones con lo semejante y lo desemejante, su forma de comunicación, responden a una estrategia y a un sentido homogéneos en que lo doctrinal es sólo aparato. Es un narrador que va buscando a su personaje y que se va situando ante su personaje, lo que quiere decir que su lenguaje trata con formas de adecuación distintas a las de los otros narradores desde el momento en que su tema es distinto. Su lenguaje será más abstracto, sus silencios más profundos y su huida de la contingencia será definitiva, pero jamás dará en pensamiento demostrativo de ninguna especie, ni sus efectos equivaldrán a conclusiones. Trabaja con otros sentidos, tanto en el plano sensible como en el significativo, pero esos sentidos tienen forma lingüística y derivan del lenguaje, no de la doctrina. Como es lógico, entre sus abstracciones y las de la

teología hay menos peldaños que desde los conjuntos J. y E., y resulta más propenso al rapto. Pero por la otra cara de esa misma razón, también ha de resultar propenso a raptos menos pitagóricos y más íntimos: sus oscuros desvelamientos, sus palabras abismales, suenan en contacto con las sombras, con la amenaza de lo disforme, y rebotan en el sentimiento religioso primordial. Parece difícil creer que después de leído el relato de la Creación alguien se sienta como recién salido de un aula de catequesis. Ese relato incorpora el temblor, un temblor humano lanzado a los espacios sin fondo. Por eso estoy convencido de que hay que volver a leerlo (y de que hay que volver a leer).

La exaltación del Yahvista en el canon estrictamente narrativo merece ser mirada de cerca. Es un gran narrador, no hay duda, pero la pregunta es por qué. Ni la psicología de Von Rad ni la ironía de Bloom convierten a nadie en un gran narrador. Estaríamos hablando de grandes psicólogos o de grandes irónicos –cómicos esenciales, diría Bloom. De otros se ha dicho que reflejan fielmente el espíritu y los conflictos de su época, o su época a secas. Y de otros más que conocen al dedillo el corazón humano. En fin, estamos rodeados de psicólogos, cómicos ambulantes, sociólogos retratistas y cardiólogos. Lo cierto es que estas disciplinas utilizadas como el chiflo de un reclamo son sopladas regularmente en el oído para insuflar la bondad de una obra. Nos encontramos ante la dificultad histórica para tratar directamente con el objeto. Para leer.

La pregunta, a su vez, de en qué consiste o cómo se ve qué clase de cosa es un gran narrador, sólo puede contestarse genéricamente y de forma muy poco interesante. También cabe preguntarse si la pregunta merece la pena. Pero es seguro que cualquier criterio que se introduzca –como tal criterio hecho de consolidada verdad– siempre será derribado por la potencia de escritores que no se so-

meten a él. Todo lo que queda es leer y entrar en la lógica que crean las palabras para construir su sentido. Naturalmente, el mundo y la cultura entran en las palabras, porque las palabras son el mundo y la cultura, pero eso es una cosa y que entren las ciencias especializadas es otra. Yo más bien haría diferencia entre lo que es literatura y lo que no lo es, lo que es escribir y lo que no lo es. Creo que a este respecto la idea de representación es la más valiosa: porque incluye la coherencia de los materiales utilizados, la composición del tema a partir de su silencio, la construcción de un sentido nuevo, el aprendizaje como atravesamiento y la emoción al servicio de todo ello. La escritura, y lo que se ha dado en llamar Arte, es una servidumbre de la emoción, servidumbre a una jerarquía cuya cima es un sentido radical y nuevo. «Un nuevo rostro en la sucesión de rostros de la realidad», fue la imagen de Montesquieu. Lo que sucede es que ese nuevo rostro, y su conjugación de gestos, recompone el nuestro o lo desfigura por completo.

En este sentido, el Yahvista es un escritor, pero también lo son el Elohísta y el Sacerdotal. Si el Yahvista es mejor que los otros, lo será por razones distintas de las que se han visto. (Y el hecho de que sea mujer, como asegura Bloom, no lo hace ni mejor ni peor, aun en estos tiempos en que lo femenino también forma parte del consumo.) Lo que hace diferente al Yahvista, en lo objetivamente narrativo, es una escritura pegada a los hechos convencionalmente llamados «hechos», un hilo narrativo con los mínimos saltos temporales, un cierto punto de contacto con lo convencionalmente maravilloso, un manejo temático de los silencios y el diseño de los personajes a través de sus acciones. Si a esto, junto a la coherencia, rigor e imaginación plástica, se le quiere llamar gran narración, personalmente no me opongo. Tiene además el mérito de haber sido la primera en componer, desde el

punto de vista moderno, una buena parte de los elementos que forman parte de la literatura. No obstante, me opondría, tanto desde un punto de vista moderno como histórico, a considerar que narración es sólo la que así se hace. Y también a que esté por encima de las demás. Creo que los naturalismos y los realismos decimonónicos están incrustados en buena parte de la mentalidad crítica que, además, ven en su aparente sencillez formal la posibilidad de endilgar discursos teoréticos.

Por decirlo de otra manera, el Yahvista es un narrador que deja mucho sitio para el lector, que nunca le pone a prueba, que no le exige llegar al fondo y que le permite entretenerse e ir deprisa a la vez. Nada de abstracciones, ni de descripciones, ni de retorcimientos en la mente de los personajes. Esa clase de naturalidad que nos ayuda a sentirnos bien y a dudar de las veces que el suelo se ha movido bajo los pies. Claro está que el Yahvista no es sólo esto, pero también es esto, y lo honrado es hablar de lo que es esto y lo otro.

Su forma de trabajo puede verse en el relato del Paraíso que sucede a la Creación del Sacerdotal. Su comienzo es un plagio del Enuma Elish acadio, en el que se trata de los orígenes en términos de lo que todavía no ha sido creado. Continúa con la creación del hombre, en la que su silenciosa altura narrativa llega a entreverse. Hay una descripción del Edén que es literalmente un cuento para lactantes, cargada de piedras preciosas y de maravillas crudamente convencionales y finalmente tan reductora que convierte al Paraíso en un escaparate de avenida. Sigue el árbol prohibido y los ya característicos movimientos de los personajes yahvistas, plenos de sentido, de una precisión matemática, que deja en la mente su dibujo interno con unos cuantos trazos de carboncillo. La escena física aparece desplegada ante la vista mediante las acciones de los protagonistas y, en general, la re-

construcción que lleva a cabo la mente lectora parece haber sido empujada por raíles.

Pero sus defectos son evidentes. Tiene dificultades importantes con lo recóndito y con lo que rebasa el plano de la percepción sensible, con lo difuso y con lo abstracto, y su idea de la Creación, prestada además, carece de la altura del conjunto. Con alguna probabilidad había incluido en ella la colección tradicional de monstruos y epopeyas que, con buen criterio, hizo desaparecer el redactor final (a quien Harold Bloom, en desatado empeño identificatorio, hace coincidir con Esdrás el Escriba). Tiene dificultades con los escenarios y con el tratamiento de los espacios físicos y puede considerarse su descripción del Paraíso como una auténtica caída en picado de la narración. Para que una escena física se integre coherentemente en el relato precisa de una ordenación sintética y de una selección de materiales muy relacionada con la capacidad abstracta del lenguaje y con la puesta en acción de órdenes no visibles. El paisaje o el escenario físico no admite ninguna especie de naturalidad ni de retrato, porque son su disolución. La naturaleza sólo admite ideas de la naturaleza: lo demás es repujo o acumulación.

Da la casualidad de que los defectos del Yahvista son las virtudes de los otros dos. Allá por donde aquél trata de pasar de puntillas, es donde los demás crecen. El símbolo del Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal que el Yahvista planta en el relato en el sentido literal de la expresión, habría sido una poderosa hierofanía en manos del Elohísta, en busca permanente de esas ocasiones en que Dios deja verse por ocultación y de la construcción de imágenes que, todo hay que decirlo, se han imprimido con maravillosa potencia en el repertorio de símbolos de la historia de la literatura. Y en cuanto a la capacidad de trato con lo oscuro y con lo suprasensible, el Sacerdotal

es el especialista aceptado por todos. Estoy convencido de que si alguna vez se encontró con el manuscrito de los orígenes yahvistas, ése fue el momento en que nació a la vocación literaria de la forma más ardiente imaginable.

Vista en un plano general y desde la lectura completa del Pentateuco, la unión de las tres fuentes alcanza un alto grado literario, incorporando además tres grandes actitudes narrativas incluidas modélicamente en la cultura de los pueblos con escritura literaria. Podría decirse que las fuentes escritas, más que fuentes filológicas, son origen y nacimiento de la escritura que vendrá después: la primera gran convención sobre el realismo literario, los principios de la narración conceptual, el desarrollo del relato simbólico..., junto al diseño de tres grandes tipos de lector perfectamente contemporáneos, por otra parte.

Hay que preguntarse por qué no es objeto de análisis literario la redacción final –entendiendo por final el resultado de un proceso innominable– que, a fin de cuentas, es la que nos ha legado el objeto de lectura. Escribieran o no escribieran, los redactores tomaron decisiones sobre los textos y no precisamente inocuas: como mínimo, pusieron orden, eligieron y suprimieron. Es decir, compusieron. En la mente del redactor final, del proceso de redacción, ha de haber forzosamente una forma sustentada por criterios o bien no cabe hablar de redacción. La consideración de la forma final debería ser la clave de lectura muy por encima de su descomposición analítica. Y, sin embargo, no lo es en absoluto. El relato Sacerdotal de la Creación está puesto en el mismo principio del libro sagrado en detrimento del relato Yahvista, del que no obstante se conserva una parte. La analítica diagnostica una duplicación y cierra el asunto. ¿Por qué el redactor decide empezar con el Sacerdotal? ¿Por qué conserva una parte del Yahvista?

Queda claro que no se leen igual en contacto que por separado. El gozne de los dos relatos es una contradicción palpable. ¿Es posible dar significado a esa contradicción que toma la forma aparente de una duplicación? ¿Afecta a los personajes? ¿Se le exige una postura al lector? Preguntas sin respuesta, o con respuesta por eliminación: son narradores distintos y, por tanto, no hay nada que comparar, ni conjunto que leer. Julio Trebolle sentencia que «la Biblia ha sido siempre leída en pequeños pasajes y en perícopas sueltas, no como una novela. Se lee el trozo en relación con un contexto inmediato –haláquico o moral, predicación homilética, prueba teológica, etc.–, nunca en relación con la escritura».[14] Es decir, no se lee. Creo que la cita contiene todo con lo que estoy en desacuerdo a la hora de coger un texto en las manos. Que la Biblia haya sido siempre leída de una determinada manera es una prueba de carácter consuetudinario a la que bastaría con responder diciendo que ya es hora de leer de otra manera. Al argumento de la costumbre se le contradice fácilmente con el de la novedad. En cuanto a lo de leer como una novela, bastaría argumentar que, aunque no sea una novela, la Biblia es un libro y que lo del género se decide cuando uno ha dejado de leer en «perícopas sueltas». En los folletos de viajes hay fragmentos épicos, misteriosos y morales, pero leerlos de esa manera es una decisión del viajero o del crítico de la agencia. El resultado global, para quien asume la totalidad del texto, es un folleto de viaje. Por lo que hace a la lectura en relación con un contexto, está claro que es lectura del contexto. Si el significado lo pongo fuera del discurso, los significados están allí y no aquí. No es más ni menos grave que hablar del bonapartismo de Stendhal o de la descomposición moral de la Rusia de Dostoievski. Para esa conversación puedo ahorrarme la lectura de las obras. Aparte de todo, ¿quién pone el contexto?

La corriente del llamado Canonical Criticism, inspirada en las posturas de críticos como Von Rad, W. Eichrodt, O. Cullman y R. Bultmann, se cuenta entre las pocas que han intentado leer el Antiguo Testamento como conjunto. Sin embargo, el fondo de la lectura es exegético: la relación entre la gracia divina y la caída en el pecado. Posiblemente se encuentre aquí la lectura más literaria de todas, pero aun así la predisposición externa es excesiva y a la hora de la verdad siguen manejando la descomposición en géneros y narradores, causa de toda fragmentación. Su talento consiste en operar con convenciones narrativas de tipo analítico y apurarlas hasta donde tristemente no llegan.

Northrop Frye se hizo eco remoto de la polémica de los narradores, y de lo que contiene como opción de canon estrictamente literario, al trazar dos grandes tipos de escritura que dibujan con precisión al Yahvista y al Sacerdotal. Por un lado tendríamos la «escritura descriptiva» en la que el proceso de ordenación de las palabras no es foco de atención (se supone que el foco de atención es lo que cuentan) y la «escritura conceptual o dialéctica» en que la construcción verbal en sí busca nominar lo esencial, lo abstracto y lo verdadero.[15] A poco que se desbarre, entraríamos enseguida en la vieja polémica escolar del fondo y la forma, que hacía suponer que una cosa es lo que se cuenta y otra el cómo se cuenta. Nunca tuve capacidad para imaginar que, en un texto, se pueda contar algo sin contarlo de alguna manera, ni cómo adivinar lo que te cuentan sin que te lo cuenten, o cómo lo contado anda por ahí suelto esperando que alguien le atice una forma. Ese «fondo» se inscribe de nuevo en la ajenidad del texto. Las palabras serían, por utilizar una expresión de Frye, «servomecanismos descriptivos que expresan una acción».[16] O sea, algo así como ir en avión y creer que es uno el que vuela. El avión sería un servomecanis-

mo descriptivo de la verdadera acción de volar, que es nuestra. Habría que probar qué pasa sin avión.

Creo que, involuntariamente quizá, la polémica de los narradores ha servido al sustentamiento del canon literario establecido por el Yahvista, porque era el que menor exigencia contenía desde el punto de vista del universo lingüístico y, por tanto, abría mayores espacios a las distancias marcadas por la interpretación. Un lector de manos libres es un intérprete de manos libres que puede meter el texto en un cofre, no abrirlo jamás y pasearse por el mundo como su auténtico propietario. Ha supuesto también la desnaturalización literaria, en grados diferentes, de otras formas de escritura so capa de adjudicación a géneros, autorías, y supuestas intenciones en marcos externos a la escritura. Ha fragmentado irreconciliablemente el texto y lo ha expulsado a un universo de categorías y de formas fantasmas, rechazando el trato inmediato del lector. Ha convertido la escritura sagrada en lectura sagrada, es decir, puesta aparte, intocable, presidida por autoridades y poderes. Y todo ello en un contexto de ausencia material de las fuentes escritas, de desconocimiento de la labor y del número de las redacciones y de estudio riguroso de la forma final y de los conjuntos de sentido. Sólo se trataba, en resumidas cuentas, de no leer y de legar el sentido a las maniobras de una fe por definición ciega.

La discriminación analítica no ha servido, como en el caso de Dios, para crear el mundo, sino para disolverlo. Es, pudiera decirse, una creación a la inversa. Teniendo el mundo en las manos, hemos procedido a disgregarlo. El Pentateuco y el Antiguo Testamento están hechos de la misma naturaleza que el mundo, por tanto, es diverso y, por tanto, aspira a la unidad. Es lo que es y aspira a lo que aspira, y hay que vivir con ambas cosas. Un cristal roto pierde para siempre la transparencia.

Ahí van algunos comportamientos de los narradores que son ya, a fuerza de haberlo sido, algunos comportamientos de la literatura. En cada uno de ellos y entre ellos podrán observarse transparencias, reflejos o las sólidas formaciones con que a veces surge lo cristalino en medio de una naturaleza cuyo primer vistazo tiende a la opacidad. Han sido extraídos de la llamada Biblia de Jerusalén (Bilbao, 1975), traducida de la publicada en francés por Les Éditions du Cerf, París, 1973, bajo la dirección de la Escuela Bíblica de Jerusalén. Hay que agradecer a esta edición el esfuerzo para invitar generosamente a la lectura. El resto de este ensayo contará con este referente, más el apoyo ocasional de la Biblia de Ferrara (Biblioteca Castro, Madrid, 1996), en delicioso ladino, y sólo se remitirá al hebreo cuando las palabras originales promuevan el sentido más allá del significado, y no entrará en la etimología ni en la comparativa excepto en casos cantados por la necesidad. Se trata de leer algo, no de posponer la lectura. Por lo demás, trabajar con el Antiguo Testamento es trabajar con una traducción de textos que son la traducción misma. Como en el kerigma cristiano pronunciado en el día de Pentecostés para todos los pueblos reunidos en Sión, cada uno escucha lo que le importa en su propia lengua.

EL RELATO DE LA CREACIÓN SEGÚN EL YAHVISTA
(Génesis 2, 5-15).

El día en que hizo Yahveh Dios la tierra y los cielos,
5no había aún en la tierra arbusto alguno del campo, y
ninguna hierba del campo había germinado todavía,
pues Yahveh Dios no había hecho llover sobre la tierra,
ni había hombre que labrara el suelo. 6Pero un manantial
brotaba de la tierra, y regaba toda la superficie del suelo.
7Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del
suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el
hombre un ser viviente.

8Luego plantó Yahveh Dios un jardín en Edén, al
oriente, donde colocó al hombre que había formado.
9Yahveh Dios hizo brotar del suelo toda clase de árboles
deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del
jardín, el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien
y del mal. 10De Edén salía un río que regaba el jardín, y
desde allí se repartía en cuatro brazos. 11El uno se llama-
ba Pisón: es el que rodea todo el país de Javilá, donde
hay oro. 12El oro de aquel país es fino. Allí se encuentra el
bedelio y el ónice. 13El segundo río se llama Guijón: es el
que rodea el país de Kus. 14El tercer río se llama Tigris: es
el que corre al oriente de Asur. Y el cuarto río es el Éufra-
tes. 15Tomó, pues, Yahveh Dios al hombre y le dejó en el
jardín de Edén, para que lo labrase y cuidase.

EL RELATO DE LA CREACIÓN SEGÚN EL SACERDOTAL
(Génesis 1-2, 1-3)

1. 1En el principio creó Dios los cielos y la tierra. 2La
tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del

abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas.

[3]Dijo Dios: «Haya luz», y hubo luz. [4]Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad; [5]y llamó Dios a la luz «día», y a la oscuridad la llamó «noche». Y atardeció y amaneció: día primero.

[6]Dijo Dios: «Haya un firmamento por enmedio de las aguas, que las aparte unas de otras.» [7]E hizo Dios el firmamento; y apartó las aguas de por debajo del firmamento, de las aguas de por encima del firmamento. Y así fue. [8]Y llamó Dios al firmamento «cielos». Y atardeció y amaneció: día segundo.

[9]Dijo Dios: «Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto, y déjese ver lo seco»; y así fue. [10]Y llamó Dios a lo seco «tierra», y al conjunto de las aguas lo llamó «mares»; y vio Dios que estaba bien.

[11]Dijo Dios: «Produzca la tierra vegetación: hierbas que den semilla y árboles frutales que den fruto, de su especie, con su semilla dentro, sobre la tierra.» Y así fue. [12]La tierra produjo vegetación: hierbas que dan semilla, por sus especies, y árboles que dan fruto con la semilla dentro, por sus especies; y vio Dios que estaban bien. [13]Y atardeció y amaneció: día tercero.

[14]Dijo Dios: «Haya luceros en el firmamento celeste, para apartar el día de la noche, y valgan de señales para solemnidades, días y años; [15]y valgan de luceros en el firmamento celeste para alumbrar sobre la tierra.» Y así fue. [16]Hizo Dios los dos luceros mayores; el lucero grande para el dominio del día, y el lucero pequeño para el dominio de la noche, y las estrellas; [17]y púsolos Dios en el firmamento celeste para alumbrar sobre la tierra, [18]y para dominar en el día y en la noche, y para apartar la luz de la oscuridad; y vio Dios que estaba bien. [19]Y atardeció y amaneció: día cuarto.

[20]Dijo Dios: «Bullan las aguas de animales vivientes, y aves revoloteen sobre la tierra contra el firmamento celeste». [21]Y creó Dios los grandes monstruos marinos y todo animal viviente, los que serpean, de los que bullen las aguas por sus especies, y todas las aves aladas por sus especies; y vio Dios que estaba bien; [22]y bendíjolos Dios diciendo: «sed fecundos y multiplicaos, y henchid las aguas en los mares, y las aves crezcan en la tierra.» [23]Y atardeció y amaneció: día quinto.

[24]Dijo Dios: «Produzca la tierra animales vivientes de cada especie: bestias, sierpes y alimañas terrestres de cada especie.» Y así fue. [25]Hizo Dios las alimañas terrestres de cada especie, y las bestias de cada especie, y toda sierpe del suelo de cada especie: y vio Dios que estaba bien.

[26]Y dijo Dios: «Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y mande en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todas las sierpes que serpean por la tierra.»

[27]Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra les creó.

[28]Y bendíjolos Dios, y díjoles Dios: «Sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla; mandad en los peces del mar y en las aves de los cielos y en todo animal que serpea sobre la tierra.»

[29]Dijo Dios: «Ved que os he dado toda hierba de semilla que existe sobre la haz de toda la tierra, así como todo árbol que lleva fruto de semilla; para vosotros será de alimento.

[30]Y a todo animal terrestre, y a toda ave de los cielos y a toda sierpe de sobre la tierra, animada de vida, toda la hierba verde les doy de alimento.» Y así fue. [31]Vio Dios cuanto había hecho, y todo estaba muy bien. Y atardeció y amaneció: día sexto.

2. [1]Concluyéronse, pues, los cielos y la tierra y todo su aparato, [2]y dio por concluida Dios en el día séptimo la labor que había hecho, y cesó en el día séptimo de toda la labor que hiciera. [3]Y bendijo Dios el día séptimo y lo santificó; porque en él cesó Dios de toda la obra creadora que Dios había hecho.

EL RELATO SACERDOTAL DE GÉNESIS 17

[1]Cuando Abram tenía noventa y nueve años, se le apareció Yahveh y le dijo:

«Yo soy Él Šadday, anda en mi presencia y sé perfecto. [2]Yo establezco mi alianza entre nostros dos, y te multiplicaré sobremanera.»

[3]Cayó Abram rostro en tierra, y Dios le habló así: [4]«Por mi parte he aquí mi alianza contigo: serás padre de una muchedumbre de pueblos. [5]No te llamarás más Abram, sino que tu nombre será Abraham, pues padre de una muchedumbre de pueblos te he constituido. [6]Te haré fecundo sobremanera, te convertiré en pueblos, y reyes saldrán de ti. [7]Y estableceré mi alianza entre nostros dos, y con tu descendencia después de ti, de generación en generación: una alianza eterna, de ser yo el Dios tuyo y el de tu posteridad. [8]Yo te daré a ti y a tu posteridad la tierra en que andas como peregrino, todo el país de Canaán en posesión perpetua, y yo seré el Dios de los tuyos.»

[9]Dijo Dios a Abraham: «Guarda, pues, mi alianza, tú y tu posteridad, de generación en generación. [10]Ésta es mi alianza que habéis de guardar entre yo y vosotros –también tu posteridad–: Todos vuestros varones serán circuncidados. [11]Os circundaréis la carne del prepucio, y eso será la alianza entre yo y vosotros...» (...). [15]Dijo Dios a Abraham: «A Saray, tu mujer, no la llamarás más Saray, sino que su nombre será Sara. [16]Yo la bendeciré, y de ella

también te daré un hijo. La bendeciré, y se convertirá en naciones; reyes de pueblos procederán de ella.» [17]Abraham cayó rostro en tierra y se echó a reír, diciendo en su interior: «¿A un hombre de cien años va a nacerle un hijo?, ¿y Sara, a sus noventa años, va a dar a luz?» [18]Y dijo Abraham a Dios: «¡Si al menos Ismael viviera en tu presencia!» [19]Respondió Dios: «Sí, pero Sara tu mujer te dará a luz un hijo, y le pondrás por nombre Isaac. Yo estableceré mi alianza con él, una alianza eterna, de ser el Dios suyo y de su posteridad.» [20]En cuanto a Ismael, también te he escuchado: «He aquí que le bendigo, le hago fecundo y le haré crecer sobremanera. Doce príncipes engendrará, y haré de él un gran pueblo. [21]Pero mi alianza la estableceré con Isaac, el que Sara te dará a luz el año que viene por este tiempo.»

UNA NARRACIÓN ELOHÍSTA
(El sueño de Jacob. Génesis 28, 10-19)

[10]Jacob salió de Berseba y fue a Jarán. [11]Llegando a cierto lugar, se dispuso a hacer noche allí, porque ya se había puesto el sol. Tomó una de las piedras del lugar, se la puso por cabezal, y acostóse en aquel lugar. [12]Y tuvo un sueño; soñó con una escalera apoyada en tierra, y cuya cima tocaba los cielos, y he aquí que los ángeles de Dios subían y bajaban por ella. [13]Y vio que Yahveh estaba sobre ella, y que le dijo: «Yo soy Yahveh, el Dios de tu padre Abraham y el Dios de Isaac. La tierra en que estás acostado te la doy para ti y tu descendencia. [14]Tu descendencia será como el polvo de la tierra y te extenderás al poniente y al oriente, al norte y al mediodía; y por ti se bendecirán todos los linajes de la tierra, y por tu descendencia. [15]Mira que yo estoy contigo; te guardaré por doquiera que vayas y te devolveré a este solar. No, no te

abandonaré hasta haber cumplido lo que te he dicho.»
16Despertó Jacob de su sueño y dijo: «¡Así pues, está Yahveh en este lugar y yo no lo sabía!» 17Y asustado dijo: «¡Qué temible es este lugar! ¡Esto no es otra cosa sino la casa de Dios y la puerta del Cielo!»

EL DILUVIO: UN ENCUENTRO ENTRE EL YAHVISTA Y EL SACERDOTAL (Génesis 6, 5 y ss.)

5Viendo Yahveh que la maldad del hombre cundía en la tierra, y que todos los pensamientos que ideaba su corazón eran puro mal de continuo, 6le pesó a Yahveh haber hecho al hombre en la tierra, y se indignó en su corazón. 7Y dijo Yahveh: «Voy a exterminar de sobre la haz del suelo al hombre que he creado –desde el hombre hasta los ganados, las sierpes, y hasta las aves del cielo–, porque me pesa haberlos hecho.» 8Pero Noé halló gracia a los ojos de Yahveh.

9Ésta es la historia de Noé.

Noé fue el varón más justo y cabal de su tiempo. Noé andaba con Dios. 10Noé engendró tres hijos: Sem, Cam y Jafet. 11La tierra estaba corrompida en la presencia de Dios: la tierra se llenó de violencias. 12Dios miró en la tierra, y he aquí que estaba viciada, porque toda carne tenía una conducta viciosa sobre la tierra.

UN ENCUENTRO ENTRE EL YAHVISTA Y EL ELOHÍSTA (Éxodo 3)

1Moisés era pastor del rebaño de Jetró su suegro, sacerdote de Madián. Una vez llevó las ovejas más allá del desierto; y llegó hasta Horeb, la montaña de Dios. 2El ángel de Yahveh se le apareció en forma de llama de fuego, en medio de una zarza. Vio que la zarza estaba ardiendo,

pero que la zarza no se consumía. [3]Dijo, pues, Moisés: «Voy a acercarme para ver este extraño caso; por qué no se consume la zarza.» [4]Cuando vio Yahveh que Moisés se acercaba para mirar, le llamó de enmedio de la zarza, diciendo: «¡Moisés, Moisés!» Él respondió: «Héme aquí.» [5]Le dijo: «No te acerques aquí; quita las sandalias de tus pies, porque el lugar en que estás es tierra sagrada.» [6]Y añadió: «Yo soy el Dios de tu padre, el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob.» Moisés se cubrió el rostro, porque temía ver a Dios.

[7]Dijo Yahveh: «Bien vista tengo la aflicción de mi pueblo en Egipto, y he escuchado su clamor en presencia de sus opresores; pues ya conozco sus sufrimientos. [8]He bajado para librarle de la mano de los egipcios y para subirle de esta tierra a una tierra buena y espaciosa; a una tierra que mana leche y miel, al país de los cananeos, de los hititas, de los amorreos, de los perizitas, de los jivitas y de los jebuseos. [9]Así pues, el clamor de los israelitas ha llegado hasta mí y he visto además la opresión con que los egipcios les oprimen. [10]Ahora, pues, ve; yo te envío a Faraón, para que saques a mi pueblo, los israelitas, de Egipto.»

En el principio creó Dios los cielos y la tierra.
(Génesis 1,1)

Nos encontramos en el mismo principio con uno de los textos más intelectualizados, antropologizados y teologizados de todo el Pentateuco, porque nada de lo que se dice en él parece haber servido para la lectura de lo que viene después, dando pábulo, entre esto y aquello y por extraño que parezca, a la discusión de cosas tan extraordinarias como el misterio de la Santísima Trinidad. El tópico de la Creación es hablar de los siete días de la creación convenientemente resueltos *ex nihilo*, de la más absoluta nada. Sin embargo, y en el mismo principio, se habla de otra creación, de otro momento, de un estado anterior de cosas existentes. Y en cuanto a la nada, si está aquí, no es desde luego nada. Todavía escuchamos aquella cantinela infantil: Dios creó el mundo en siete días y lo hizo de la nada. Pocos sucesos han quedado tan bien grabados y tan transparentes en la imaginación, en el saber convencional, como éste, y, de nuevo, la claridad se vuelve una sospechosa lectura. Un Dios tranquilo y henchido de amor concibe y crea sin necesidad, sin temor, sin pretensiones, como si quisiera extender una armonía y felicidad que le pertenecen a un universo de criaturas. No hay nada en qué pensar, porque no hay nada antes. Si se quiere buscar a Dios hay que buscarlo

en sus manifestaciones: no en la profundidad de su ser ni de su tiempo. Pero el Génesis tiene otro comienzo. Desleído con el tiempo, confuso de olvido.

«En el principio creó Dios los cielos y la tierra.» No estamos todavía en los días de la creación visible, sino en una creación tal vez pasada, o asimétrica, o no temporal. No hay doblez en las palabras, no hay secreto ni misterio: hubo un principio y en ese principio Dios creó los cielos y la tierra. Pero sí hay una rotunda gravedad. No es una fórmula introductoria, ni una forma de hablar, ni un despiste del narrador. En el principio *-bereshit-* y creó *-bará.* La clave está, sobre todo, en la utilización de este verbo que inevitablemente hay que remitir al sentido de su lengua original. Escasamente puede comparársele con nuestro verbo crear, aunque comparten toda su fisonomía. *Bará* es un verbo que pertenece en exclusiva al Dios del Antiguo Testamento y designa la creación absoluta, sin recursos, sin medios materiales, sin concepción temporal, sin accidentes ni circunstancias. Ni siquiera el propio Dios actúa siempre mediante *bará.* Algunos de los actos creadores que se llevarán a cabo en la semana cosmogónica no contendrán este verbo. Tal es su potencia de sentido, que el mismo Dios tendrá que controlarlo a través de un uso muy meditado, pero, al mismo tiempo, allí donde lo use, el texto levantará su voz para caer de lleno sobre la jerarquía de la criatura y del obrar.

Sobra decir que los hombres, ni siquiera por mediación divina, ni con todo el apoyo de la omnipotente voluntad, llegan a *bará.* Es un verbo que, más que la estructura y el destino de la acción, señalaría la estructura íntima y los orígenes del sujeto que lo emplea. Habla del creador, no de la criatura. Y, por lo mismo, desaloja a la criatura -demasiado material y temporal- de la esencia de la acción. Así como en el crear común el acto está representado y contenido en la producción o se arriesga a

perder sus contenidos, en la creación *bará* el acto absorbe toda la capacidad de representación. Vemos el ojo del pintor mirándonos desde el cuadro no sólo porque el pintor ha aceptado que su límite está en los materiales que emplea –y con los que debate titánicamente para tener existencia–, sino también porque ese ojo está hecho de la materia que le representa: luz, color, textura, tierra, ácidos. Pero ¿quién nos mira desde la falta absoluta de contingencia y de relación a la vez que nos entrega un lienzo? La criatura del *bará* terminará por desenvolverse orbitalmente, en una tangente lejana del universo, en torno a la misteriosa potencia que le dio el ser. La degradación de la criatura, su fragilidad, la miseria periférica que la depositará al cabo en un destino mortal, están ya contenidos en el verbo del acto creador.

Las palabras son, pues, elegidas mucho antes de que la narración se desenvuelva. La interpretación no es nada en comparación con la estrategia que ya ha elegido el narrador, capaz de contener el desenlace con una sola elección. ¿Después de *bará* puede haber mundo? ¿Significará algo la caída del hombre en el pecado? ¿Qué decir, con qué palabras que tengan una mínima resonancia, de la enfermedad, de la angustia o de la muerte humanas? ¿Cómo pueden adquirir la dimensión de algo vista la sola potencia del acto original? El verbo *bará* es un hablar casi absoluto de Dios en el que el lector humano seguirá tristemente la peripecia de la criatura tratando de encontrar su sitio, sin encontrarlo jamás, pero también atrapado por la voz que le sopla al oído lo que nunca entenderá. Un lector enloquecido por las magnitudes y suspendido sobre el abismo mientras las manos resbalan de la soga del argumento. La criatura es la trama y acaso nada más.

Nuestro verbo «crear» aspira también a este empaque. O, mejor dicho, lo que tiene es el empaque. Uno de los perfiles de la creación, frente al mero artífice, artesa-

no o manipulador, es la intransitividad. Por más que el artista –verdadero comisario histórico del crear– sólo pueda representarse mediante su obra material, una parte suya siempre quedará libre de la contingencia de lo que hace. Los misterios del impulso creador se entretejen con la obra: lo visible apunta siempre hacia lo no visible, de modo que la mirada va desviándose, a medida que avanza, de los secretos de la obra a los secretos del creador. La fascinación la ejercerá siempre el artista, que ya lo ha dicho todo, mientras la obra, que sigue hablando, acaba perdiendo su interés. La degradación de la criatura mientras la humanidad se ahoga en transcendencia es algo más que una historia del Pentateuco. Podría decirse que hemos heredado íntegro el primer versículo del Génesis y que, leído hasta donde se pudo, se coloca ahora donde se va pudiendo. La grieta de sentido entre «crear» y «hacer» o «producir» e incluso «inventar» es ya irrellenable. La diferencia con el *bará* hebreo reside básicamente en la secularización y extensión con que se ha promovido en las lenguas occidentales.

Aún no hemos llegado muy lejos, apenas media docena de palabras en las que ya está incluido el primer estremecimiento. Dios no hace ni produce, Dios no es transitivo. A pesar de todo, y mientras todo esto se dice, sin rebasar siquiera el primer versículo, aparecerán las primeras criaturas. Las primeras anteriores a todo tiempo o, por lo menos, al tiempo conocido y perceptible de la andadura mortal.

Cuál será la clase de criatura que se crea antes del tiempo o sin tiempo, chocando inmediatamente en el flujo de las palabras con *bará*. Semejante potencia, cabe sospechar, ha de ser corroborada por un resultado reflejo. Aquí, en estas primeras palabras que componen el inicio, el *bará* estará comprometido –quizá por primera y única vez– con lo que haga. Esa palabra necesita espacio

para moverse, cierta clase de magnitudes, compañías adecuadas. En otro caso, la palabra se caerá del texto por el agujero de su inadecuada producción (arrastrando con ella, qué duda cabe, a lo producido). Estamos ante un problema de concordancia de la acción narrada. El narrador ha levantado mucho el vuelo para hablar de la potencia, del crear divino, y ahora ha de concluir en el acto. O quizá tenga una segunda posibilidad. Una posibilidad consistente en dejar suspendido el verbo, en construirlo de un modo autorreferente, sin atribuirlo a nada ni ligarlo a nada. Algo así como: «En el principio Dios creó.» Y nada más en el versículo. Esta segunda posibilidad llevaría a hacer equivalentes a Dios y a la creación pura, lo que no estaría mal, pues en vez de tener un Dios creador y siempre vinculado, aunque sea remotamente, a la criatura, tendríamos un Dios que es creación y que se presenta bastante libre. (Por un lado, se arreglaría el asunto de sus intenciones al crear –asunto muy discutido–, aunque, por el otro, esa divinización del crear podría llevarnos a una segunda divinidad y quién sabe si a una tercera: quizá sin darnos cuenta nos encontraríamos de frente con las disputas sobre la Trinidad, cosa poco deseable después de experiencias como la del arrianismo.)

Con todo, el relato sacerdotal opta por una concordancia: en el principio Dios creó los cielos y la tierra. Es una estructura primordial que se da resumidamente y que corre con muchos riesgos. Hay un personaje, una forma de actuar del personaje y se pretende además mostrar algo concluido por parte del personaje y de su forma de actuar. En un espacio en el que sólo quepa eso. A una intención se le suma una vuelta de tuerca narrativa. Todo lo que quiero decir ha de caber en lo mínimo. Más vale entonces medir lo que se dice, porque todo se pone en juego, sobre todo, el mismo personaje Dios que ha de sobrevivir a la empresa decidida por el narrador.

Los cielos y la tierra. Et *hachamayim veet haaretz*. Eso es lo creado, ésa es la potencia del *bará*. ¿Es suficiente, insuficiente, para dar medida a esa forma de hacer? Leído en nuestra lengua, parece que la creación divina comenzó con una separación. La idea es sugerente, porque el poder de crear lo separado, lo opuesto y lo extremo –y todo ello valdría para cielos y tierra–, es muy superior al de la creación de un individuo por magnífico que sea. Entre lo opuesto o lo extremo cabe todo lo demás. Casi se diría que se está creando una idea, una esencia de las cosas, más que las cosas mismas. Es sugerente, pero lo será en todo caso más adelante cuando comiencen las verdaderas separaciones. En realidad, la unión de cielos y tierra conforma en hebreo una misma palabra: «universo». Sucede lo mismo en otras lenguas orientales como el chino. Lo que haría Elohim, en este primer momento, sería crearlo todo. Crear el universo, el todo y lo uno, la multiplicidad y también aquello de que está hecho lo múltiple.

La propia insuficiencia de la palabra hebrea para alcanzar el concepto –en una palabra distinta, como la griega «cosmos», por ejemplo– y el hecho de haber sido utilizada en vez de algún sinónimo o variante más abstracta y conceptual, indica la estrategia seguida. Es decir, el relato se habría servido de lo más completo existente –huyendo de cualquier forma de completitud genérica–, a la vez que el resultado mostraba sus deficiencias visiblemente al tener que acudir a lo compuesto. Lo que se quería decir, lo que esas palabras podían decir, estaba por encima de la solución que daban las palabras y tal vez de las palabras. Es curioso notar que las traducciones conservan y traducen las raíces sin apelar al concepto posterior de universo, su traducción lógica. Pero la traducción lógica dañaría el texto. No es lo mismo decir que Dios creó una totalidad compuesta –de la que será difícil saber

en qué consiste y que invita a seguir sumando– y decirlo con las mejores palabras que se tengan a mano, que decir que Dios creó el universo.

El concepto de universo tiene una imago temporal, material, iconográfica, limitada, muy empática con las facultades humanas de percepción y aprehensión. Semánticamente es más extensa que la reunida con cielos y tierra, pero su sentido es más restringido. Las imágenes que derivan de una y de otra no tienen comparación posible. Las de universo tienden a una localización y a un ámbito, mientras las derivadas de cielos-tierra se desorbitan desde la psicología individual («se me juntó el cielo con la tierra» se dice en las desgracias) hasta la metafísica transcendental. No hay lugar para el cielo-tierra. No tiene imaginación plausible. Dicho de otro modo, su deficiencia no es aprehensible. Como un dedo señalando al fondo de un infinito estelar, la dirección a la que apunta tiene un enorme poder de desplegarse en la fantasía, pero el dedo no es más que una imprescindible y sorprendente limitación.

Podría hacerse la siguiente traducción de este primer versículo: «En el principio Dios creó lo que las palabras no dicen.» O quizá, con mayor licencia todavía: «En el principio Dios creó la insuficiencia de las palabras», lo que daría pie a pensar, a la vez que en las palabras, en todo lo que no son palabras. El universo se agrandaría mucho.

Una última variante, jugando con las anteriores, podría quedar así: «En el principio creó Dios las palabras que no dicen.» No parece descabellada esta creación teniendo en cuenta que nos aproximamos al relato de los siete días, con criaturas demasiado concretas, muy al alcance de los sentidos humanos, un relato cuyas peores sensaciones –desde el punto de vista de la concepción de lo divino– correrán a cargo de la literalidad. Un Dios en-

tregado a colocar aguas por encima y por debajo, a forjar el firmamento a golpes de martillo y a repartir bichos sobre la faz de la tierra, podría discurrir por la imaginación con el discurrir de sus criaturas. Esto no sería ni bueno ni malo, trazándolo muy en abstracto, si bien parece que nos hallamos ante un autor bastante preservado desde el primer versículo, un autor de indecible potencia que le empuja no al más acá de los resultados, sino al más allá de sus actos.

Cualquiera de las posibles traducciones anteriores llevaría a relatos distintos. Después de todo, una traducción es un relato superpuesto, un relato con el que hay que contar y que cuenta. Desde el momento en que se traduce, el relato surgido empieza a colocarse en los márgenes o en los espacios en blanco para ser leído al mismo tiempo. No es traducir para interpretar –la búsqueda de la clave, el significado homogéneo y lineal, que borra las palabras escritas– sino traducir para sumar relatos. ¿Se puede leer a la vez? ¿El sentido no depende de la existencia de lo múltiple, a diferencia de la arenga o de la homilía? Ahora bien, sentido y multiplicidad no quieren decir fragmentación, arbitrariedad o todo vale. Un texto no tiene muchas lecturas –lo que equivaldría, más tarde o más temprano, a que cada cual lee lo que quiere–: un texto tiene relatos y el sentido se comparte entre todos ellos. Un gesto nuevo no es lo mismo que un rostro nuevo, cada lectura no puede entregarnos una identidad diferente, del mismo modo que cada acto de la vida no nos convierte en seres distintos. La vida es un cofre bien cargado de ejemplos. ¿No convivimos cada uno con diferentes biografías y con distintos relatos de lo que somos y de lo que hacemos, más aún, no convivimos tenazmente, día tras día, con distintos relatos de una misma y minúscula escena? ¿Eso que llamamos crisis no es acaso la aparición de varios relatos incomunicados entre sí y a la vez

valiosos? Uno sabe que está mal no cuando convive con varios relatos, sino cuando juzga que tiene «muchas lecturas». «¿Quién soy yo?», esa pregunta/síntoma no se debe a la presencia de lo múltiple, que es continua, se debe a la desaparición de aquello que lo comunica. La enfermedad y la enajenación, por otro lado, consisten no tanto en la negación del sentido –pues el sentido sigue implicado en la patología, cuyo curso es inviolable– como en el rechazo de lo múltiple. Los locos que deciden hablar exclusivamente en su idioma o idiolecto y el profesional que todo lo traduce a dinero se han exiliado de la realidad por el mismo motivo y han rechazado lo mismo. El hecho de que el primero tenga más probabilidades de ingresar en una institución financiada generalmente con dinero público y que controla las visitas, no quiere decir nada, a no ser que nos pongamos a hablar del mundo en que vivimos.

Cualquiera de las variantes que quieran aplicarse y que puedan en rigor aplicarse a la lectura de este primer versículo deberían coincidir en que la brecha de sentido se abre entre la potencia del *bará* y lo que viene a continuación. «Cielos» y «tierra», con filología o sin ella, con hebreo o sin hebreo, conforman una imagen abierta, difusa, de enorme magnitud, en contraposición con el significado de «universo». Pero es que el significado no es el sentido, y tal vez haya pocas ocasiones en que esto pueda comprobarse tan puntualmente. Lo que quiere decir, para la búsqueda en la que estamos empeñados, que el narrador ha desplegado una enorme potencia creativa en el personaje Dios para concluirla en una extraña rarefacción. Pero, más allá de lo difuso y de la estructura de la imagen elegida, las afectadas son las palabras que nombran. De pronto, la máxima potencia converge en una curiosa impotencia de lo que nombra y da la impresión de que sólo podemos percibirla como un puro rastro, ni si-

quiera reflejo, retorciendo las palabras al límite y rindiéndonos de insuficiencia a continuación.

«En el principio Dios creó lo que las palabras no dicen» no es en ningún caso la creación de una negación. No hay aquí ningún sagrado ni divino desprecio por el nombrar ni por el discurso. Por el contrario, sean las palabras lo que sean, y puedan lo que puedan, ocupan un lugar junto a la tremenda potencia del *bará*. No hay una expulsión del relato a los confines de lo divino, sino una llamada a las palabras para que se acerquen a lo innombrable e inconmensurable. Diríamos que se trata de poner las cosas en su sitio: el hablar tiene sus limitaciones y a la vez es del todo necesario. Ahora bien, esta afirmación no es una afirmación de pasada, ni está colocada en cualquier sitio, sino que se ha puesto en el territorio de las máximas jerarquías, allí donde sólo existe el principio, el crear divino y Elohim. ¿Las palabras acerca de Dios son consustanciales con la creación, con su forma de hacer las cosas, por deficientes que parezcan? Todo lo que hay de potencia en el *bará* lo hay de impotencia en las palabras y, sin embargo, a pesar de todo, el principio parece agarrarse a ellas como si las necesitara para existir. Y no son palabras intocables, palabras litúrgicas, son las palabras del simple relato, son palabras que expresan sin veladuras sus imposibilidades.

Un raro desequilibrio hace que el texto se sienta de pronto como algo oscilante, como un péndulo caótico, impredecible, que unas veces queda atrapado en el sentido demasiado inmenso del *bará* divino y otras sumergido en la plena deficiencia articulada del contar. No obstante, los ojos que quieran seguirlo han de seguir esta trayectoria no lineal, esta curvatura de la narración que abre bajo los pies un precipicio de cuestiones. ¿Qué haría el *bará* sin palabras? ¿Cómo sería? Se hace difícil imaginar a Dios con su inimaginable potencia tratando de colocar a

su lado a alguien o a algo que le cuente y, sin embargo, eso es lo que está diciendo el texto. Que la creación de Dios precisa de su relato, que la máxima potencia no puede existir sola, ni albergarse a sí misma, aún más: que cuanto mayor sea la energía del Dios, mayor necesidad habrá del deficiente contar. La abstracta y maciza imagen del *bará* se vuelve quebradiza en contacto con su necesidad narrativa, con su dependencia de las palabras. Dios es omnipotente y el relato, no. Dios lo es todo y el relato, no. Pero el relato necesita un lector y Dios también.

Es curioso cómo sitúa este primer versículo al lector de la narración, cómo le dispone al paisaje. Porque, como en toda narración, hay una creación del lector, ésta de carácter menos divino, aunque decisiva para la existencia del relato. A semejantes alturas, es decir, apenas husmeado el texto, ya sabe en qué situación se encuentran las palabras con las que van a contarle, cuál será el servicio que puedan prestarle, qué relación tendrán con su objeto, al mismo tiempo que se le inspira un estado de ánimo, una predisposición hacia el vértigo de la conjetura y de la contradicción, dejando que siga las oscilaciones del péndulo caótico como pueda. Si el lector pretende seguir el texto con sus ojos de acompasadas retinas, muy probablemente acabará estrábico. La literalidad se los cerrará al poco tiempo, aunque sólo sea para que descansen de la contorsión. Si el lector acepta la propuesta –moverse entre lo absoluto y lo quebradizo, situarse en esa sima donde una divinidad necesita su relato sin perder su potencia y sin que el relato se divinice–, terminará por leer con ese tercer ojo que se llama el de la mente, un ojo que discurre por el texto, que no se deja apresar por los signos y que circula en trayectorias paralelas y convergentes, a veces sumergiéndose y a veces volatilizándose. La lectura literal es la no-lectura. Si además ya lo han advertido, no digamos.

Ésta es la primera paradoja que tradicionalmente ha tendido a ser escamoteada. El autor del evangelio de San Juan, la traducción de Erasmo, la interpretación de Goethe en el *Fausto*, tratan de conducir el desequilibrio de Génesis 1, 1 hacia una perspectiva reductora. Es un lugar idóneo para que los intérpretes intenten someter el texto a discurso sobre el texto y hacer desaparecer lo que la interpretación lineal no puede juzgar. *Bará* y creación impotente del relato: ahí está lo arduo.

«En el principio existía la Palabra y la Palabra estaba con Dios. Y la Palabra era Dios. Ella estaba en el principio con Dios. Todo se hizo por ella y sin ella no se hizo nada de cuanto existe. En ella estaba la vida y la vida era la luz de los hombres y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la vencieron» (Juan 1, 1-5). Hermoso texto cargado de palabras en el que todo huye de las palabras, porque la palabra «Palabra» es cualquier cosa menos palabras. Lo cierto es que esa Palabra de palabras es *logos* en el original griego y *verbum* desde la tradición de los Padres de la Iglesia, es decir, una palabra engendradora de realidad tanto como la única forma posible de percibir realidad. Nada que ver en absoluto con la quebradiza entidad de las palabras que se disponen a contar observando desde la proximidad inaccesible las dimensiones de una potencia superior. El griego *–koyné–* de Juan y el latín de la patrística estaban ya en condiciones de dar saltos de concepto sobre el trampolín del relato hebreo.

Con toda seguridad ha sido percibida la brecha abierta en el verso por *bará* y todo lo que viene a continuación, pero la solución consiste en reunir en una hermética explicación de contenidos lo que en el relato hebreo es una asimetría expuesta con nitidez. La solución es que todo sale de la palabra porque la palabra es Dios mismo y la palabra es *bará*. Evitando que el *bará* nos suma en las profundidades de una potencia desconocida, pero

obligada a expresarse, la traducción de San Juan nos sume en las profundidades del logos para rehuir la problemática expresión de las criaturas. La palabra que teníamos entre las manos para agarrar y leer según el mandato agustiniano, nos es quitada por la palabra del principio, que es última palabra.

Allí donde la criatura no tiene sentido, el relato tampoco. El logos se adueña de la realidad total, pero despoja a los seres de sus pequeñas realidades. Con la creación divina transcendente a Dios y a la creación misma, desaparece el personaje de Dios, la relación del personaje con sus actos y la relación de los actos con cualquier otra instancia.

Erasmo, en su traducción latina al Nuevo Testamento Griego, interpretará de una forma curiosa al autor del evangelio de Juan: «*In principio erat sermo.*» Este *sermo* es muy sonoro en la mentalidad cristiana, pero lo que contiene en realidad es una idea de desarrollo a partir de una mente preestablecida, es decir, un discurso. Un discurso no como tal medida de palabras, sino como una generación a partir de algo ya existente. Digamos que en este *sermo*, las palabras retroceden hasta el ser. El discurso no busca a la criatura, ni al autor, sino su origen más allá de la forma. No hay variaciones profundas respecto de *logos* y *verbum,* excepción hecha de la idea de desarrollo y de continuidad que se imprime a la transcendida palabra. Sermón, discurso, prosa, *continuum*..., pero el acto creativo y la expresión fragmentan al autor en sus posibilidades, la criatura extirpa por un momento lo absoluto: no hay nada de eso en la traducción de Erasmo.

Queda, por último, la famosa interpretación de Fausto en Goethe: «En el principio era la acción *(die Tat).*» Aparentemente, como señala Marshall Berman,[1] Fausto está fascinado por la capacidad de actuar de ese Dios, de modo que es eso lo que subraya. Sumergido en la pala-

bra, en la verdad y en la experiencia de una naturaleza de laboratorio, a Fausto se le revela la acción como forma de estar en el mundo. En realidad, casi podríamos decir que Fausto vende su alma al diablo para poder estar en el mundo. Pero Fausto regresa finalmente derrotado y derrotado por sí mismo. Sin entrar ahora en la complejidad de la tragedia, lo cierto es que Fausto es vencido por una traducción a destiempo. A destiempo de la criatura. La acción no tiene límites, el poder de los hechos –*die Tat* es, literalmente, el hecho– no conoce antagonista y, al proyectarse sobre el mundo, el mundo queda borrado en pura potencia. Fausto diseña el universo de su acción del mismo modo en que diseñaba el universo de su contemplación, como una geometría sin accidentes y sin individuos. Margarita crece ante sus ojos sin que él pueda verla y Fausto roba a la pareja de ancianos su pequeño terreno sin saber lo que roba. La acción es acción pura, y los hechos son hechos puros, como en Axel Heyst, el personaje de Conrad. No hay mundo para Fausto, ni jamás verá el mundo, por mucho que haya vendido su alma al diablo (antes la había vendido a la traducción).

El pensamiento dialógico del narrador Sacerdotal ha desaparecido del evangelio de San Juan, de Erasmo y de Goethe. La creación de algo insuficiente e impotente, la creación de las palabras a través de la desmesurada potencia, ha desaparecido de la interpretación cristiana y la tensión paradógica de ese primer acto creador se ha relegado a una especie de paleontología narrativa. La desmesurada potencia puede llevarnos a un Dios desmesurado, pero ¿adónde nos lleva un poder absoluto cuya primera manifestación produce el efecto de lo que se quiebra? Parecería que, de pronto, como si se hubiera dado vuelta a un recodo del camino, quien surge es el propio Dios, hasta ahora amparado por la consistencia de las palabras que rodean su narración, incluso por el efecto quebradi-

zo de las magnitudes que chocan. Enormes poderes, enormes quiebras, ¿de quién hablan? Después de todo, el primer destinatario de un relato –el destinatario con destino prescrito– es el personaje que lo alienta. Quizá es temprano todavía, porque sólo estamos en el principio. En el principio. El principio de qué. Una palabra colocada en el primer lugar de la narración y, no obstante, una palabra que tiende a ser olvidada por el ruido de lo demás, casi un crujido del universo. Tal vez el principio sea lo que ya está roto. Es decir, el principio sea el principio de la narración.

Dios no es nadie todavía, es solamente algo, una potencia desmedida. Y esta potencia desmedida es un crujido: la quiebra de las palabras necesarias en contacto con aquella potencia que no le sirve de nada, porque la potencia sólo ha podido crearlas impotentes. El Dios que no es nadie se repliega ante el *bará* y surge después en el ruido de su primera criatura, pero su primera criatura tampoco le señala a él, sino a lo que ha empezado. Lo que ha empezado es, todavía en este momento, más importante que el personaje. La acción, el crujido, es lo que ha empezado y de lo único que se está hablando. Acción, mandato de un principio. El contar ha comenzado en el mismo momento que la acción divina y es imposible distinguirlos. Nadie podría separar el relato y lo que se crea, discernir entre el objeto de la creación y las palabras que son creadas. No hay un más allá, sino un más acá, oscura y contradictoriamente necesario para poder pensar en todo lo demás, acaso en el todo. En la primera creación está contenido también el mandato divino de que la narración dé comienzo.

Hasta aquí, en estas pocas palabras, hay un sentido descendente y uniformemente acelerado en una cuesta abajo un poco vertiginosa. Las palabras más gruesas, abultadas de contenidos, van cediendo sus privilegios a

las más frágiles, casi diríamos que invisibles. Elohim se los cede muy pronto a *bará*, *bará* cae en manos de los cielos y la tierra, y los cielos y la tierra dejan paso al principio, al *bereshit*. Un sentido descendente y una cierta circularidad, porque al final hemos de volver al principio. Y hemos de volver a leer sabiendo que las palabras son otras. Si queríamos una demostración de la insuficiencia de las palabras, nos hubiera bastado con ir deprisa sobre la literalidad del texto.

La acción se ha adueñado del versículo y el relato se ha adueñado de la acción. *Bereshit*, «en el principio», es finalmente dueño de todo. No hay relato que no tenga un principio del mismo modo que no hay acción que no tenga un comienzo.

Antes del tiempo de los siete días de la creación hay tiempo, el tiempo del relato, y también hay creación. Elohim ya ha actuado, ahora bien, Elohim también se ha escondido en su relato. El autor (el Autor) se ha convertido en narrador, mucho antes de que surja siquiera la posibilidad de preguntarse quién es. El narrador Dios prescinde del autor Dios, negando su existencia fuera de lo contado y quizá también negando absolutamente su existencia. La decisión del narrador fue quizá la de eliminar al autor: ésa sí sería una decisión tomada antes del tiempo, cuando no había el tiempo del contar o cuando el contar lo negó para siempre, para toda la eternidad anterior y posterior a la narración. La escritura del Dios –como quizá otras– es una eliminación calculada del ser anterior y ése es su primer objeto, no sabemos si el objeto máximo, pero indudablemente es la estrategia de lo emprendido. Acaso lo que venga a continuación, todas las creaciones y relatos restantes, importe poco y revele mucho. Tendríamos entonces un Dios que tomó la decisión de desaparecer en su relato, quizá porque no descubrió otros modos o quizá porque no hay otros. La prolon-

gación del relato sería la prolongación de la desaparición, de la decisión de desaparecer, porque ése es un acto continuo que no se convierte en hecho jamás: una vez cesa el relato se vuelve a la existencia.

Si el Elohim del narrador Sacerdotal es inaccesible, incomprensible y oscuro, no es por ninguna razón inaccesible, incomprensible y oscura, sino por razones al alcance de la práctica humana y del ojo humano. Tal vez creara su relato para contar eso a los únicos que podían escucharle, porque la escucha formaba parte también de su desaparición. La auténtica desaparición exige testigos y puede que se nutra de ellos. Nadie desaparece solo. La compañía, el amor y los lectores son insustituibles si se quiere no ser más nunca más.

> La tierra era caos y confusión y oscuridad por encima del abismo, y un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas. (Génesis 1, 2)

Si se necesita alguna prueba de que en el principio Dios no creó separación alguna con la pareja cielos-tierra, basta con leer el versículo 2 y su imposible distinción en partes. Todo está dado de golpe a la percepción del lector, que apenas puede percibir con los sentidos. Todo lo que se dice está como engullido dentro de lo demás en una especie de juego cóncavo-convexo y soplado, como en el paso del sílice al vidrio, por el *rúah Elohim*, el viento de Dios.

Hobbes, que dedicó buena parte de su vida a hablar de la representación-aparición de los mundos que llegan desde los sentidos, sentenció en su *Leviatán* que este «pasaje está por encima de nuestro entendimiento».[1] San Agustín y la patrística trataron de ver a su través una creación total previa, una especie de sustancia original que después dio lugar a las partes y a la fisonomía del mundo conocido. La lucha del confeso de Hipona por dar sentido al magma es exhaustiva, encomiable y agotadora.[2] Filón, aun confesando que las ideas comprendidas en la creación del cosmos «transcienden nuestra capacidad de hablar y escuchar, siendo demasiado grandes para adecuarse a la lengua o al oído de cualquier mortal», no duda en afirmar que Dios «formó primero las esencias

aire y tierra y las formas esenciales».[3] Así, por ejemplo, la oscuridad no sería más que la esencia-aire abandonada a sí misma y a sus abismos. Los gnósticos vieron aquí, y por aquí, un mundo de origen sin relación con este que habitamos, mundo de la negación y de lo indecible que actuaba como escondite del mismo Dios y como imagen de su inaccesibilidad. La gnosis especulativa apuró el trago hasta señalar a un Dios malo que recorría todo el Antiguo Testamento, mientras la revelación y la redención mostraban al Dios bueno. Estos gnósticos, indudablemente, no trataban con la revelación del relato, sólo con revelaciones salvíficas. El Génesis apócrifo de los Jubileos eliminó de un plumazo todo abismo anterior a la creación de los días y obtuvo su Dios de la gran semana.[4] A los redactores les sobraba la confusión y sus excesos.

La tradición judía ha negado la posibilidad de saber algo de Dios por el camino de este caos del versículo 2, toda vez que la Torá y el relato mismo forman parte del mundo de la dualidad por oposición al de la unidad divina: el libro del Génesis es fundamentalmente el libro del Hombre, como han recalcado, entre otros, Eisenberg y Abecassis.[5] Pero coincide con la cristiana en la sustitución teológica del caos por la nada, es decir, en convertir este pasaje en una nada significativa y en una nada material (o sea, en negar un algo). Los cabalistas han «transfundido finalmente la nada al interior de Dios mismo, a su abismo», según señala Scholem, que, al mismo tiempo, define esta sustitución del caos por la nada como un «malentendido productivo».[6] En tierra de nada absoluta, teológicamente hablando, puede crecer de todo. Por contra, un campo embrollado del que no se sabe si es monte o llanura, vega o desierto, no es terreno para grandes siembras. Von Rad concluye que «el concepto de un caos creado es contradictorio en sí mismo» e insiste en la creación *ex nihilo,* un tipo de creación que nos alejaría de

los tipos de creador combatiente y engendrador al estilo mesopotámico. Más aún, el versículo 2 es una negación absoluta, ya que su propósito es «mostrar la creación a partir de la negación de ésta».[7] Es decir, estaríamos ante la nada porque estamos ante la negación.

Nos encontramos sin duda frente a un párrafo clave no sólo del relato de la Creación, sino de todo el Génesis, cuya pregunta fundamental no puede ser otra que de qué estamos hablando. Preguntarse por los orígenes es preguntarse universalmente por todo: por los principios, por el creador, por el papel de las criaturas, por su relato. Es la pregunta: después de ella las otras preguntas son sombras. La gracia, la salvación y el pecado pueden tener un enorme y crucial interés, pero están sometidas como tales cuestiones a la forma en que se ha resuelto lo sustantivo. El origen lo es de todo, y la peripecia humana, por más que afecte trágicamente, pasa a depender del principio que se le ha dado. El versículo 2, leído en lo literal, nos habla de los contenidos de una creación anterior y también nos habla de un lugar habitado por el creador. Digamos que así lo escucharía un oído limpio, como le gustaba a Lucrecio: «Hubo un Dios que creó un mundo caótico, hecho de oscuridad, de aguas y de abismos, y ese Dios vivía en él como una especie de viento que iba en todas direcciones.» Porque no hay duda de que ese Dios vivía ahí, dentro de su creación, puesto que la alentaba continuamente con una respiración incesante que se escucha encrespando la superficie de las aguas caóticas, con su *rúah*, el viento de Dios, el espíritu de Dios. ¿Es osado preguntarse qué hacía el personaje en tal ambiente y, de resultas, quién es el personaje que habita las umbrías latitudes? Es una pregunta ingenua y, desde las alturas a que ha volado históricamente la interpretación del versículo, medio terrícola. Pero, aunque hocique el suelo como la más arrastrada de las cuestiones, no ha

sido contestada. Las variantes interpretativas han dado bien en colocar el asunto por encima del entendimiento, bien en hacerlo coincidir con el neoplatonismo de las sustancias, bien en eliminarlo directamente, bien en inventarse la nada como principio teológico. Es decir, han dado en no contestar la pregunta por el sencillo método de no plantearla. La interpretación –sería mejor escribir a partir de ahora La Interpretación– ha tenido siempre tan altos intereses que el pueblo llano de la creación literaria y de las palabras padecen de tortícolis de tanto mirar hacia arriba.

Hay que decir, no obstante, y antes de decidirse a agarrar el simple relato, que el versículo es sospechoso y desconcertante. El Dios colocado en la inhóspita morada de la oscuridad y del caos es un Dios propenso con demasiada evidencia a provocar crisis, propias y ajenas. No parece natural que sus hagiógrafos disfrutaran con semejante perspectiva y que una oculta perversión les haya empujado a amargar la vida de generaciones de creyentes y de lectores. (Otra posibilidad es que el narrador Sacerdotal tuviera un especial empeño en diseñar de una vez por todas el puesto de trabajo de teólogos y exégetas, de gran proyección futura.) La cuestión es que las siete jornadas de la creación parecerían claras y luminosas, tendiendo a la epifanía, y que con eso ya es bastante si se tiene en cuenta, además, lo que el hombre hará con un trabajo tan primoroso: patearlo hasta la degradación. Dicho de otro modo, es suficiente con la incorregible humanidad para pasar malos ratos; dejemos la creación como una semana gloriosa. Y, sin embargo, no es así. Un par de momentos antes de que sobrevenga la luz, el Dios anda perdido en profundidades sin rostro, en la negrura sin nombre de algo que parece existir. Ni siquiera es él: es un soplo de él, es un aleteo, un cernirse, quizá tempestad o quizá brisa, quizá ambas cosas. Si en el versículo 1 se

ocultaba, ahora se desdibuja, se disuelve, se confunde con la misma materia de lo creado. Era preferible allí donde se ocultaba, porque allí podíamos imaginar al menos una presencia completa –aunque hubiera decidido desaparecer en el relato–, un existir al alcance. Y aquí, en el negro magma, sin embargo, es casi lo más inquietante de todo. Siendo el caos oscuridad y vértigos, lo peor es ese viento que se cierne y suena en la negrura, pájaro sin forma, del tamaño sin fondo del abismo, llegando desde las heladas cimas de lo sideral por pasajes húmedos y abiertos hacia el vacío sin tope. No toca, no estremece, no mueve, no llega a estar, simplemente sopla sobre las superficies y apenas es captado como un eco del oído, externamente dudoso, internamente fantasmal, mientras el ojo gira sobre sí mismo, se arroja a las distancias, sin percibir nada. Los sentidos hielan el cuerpo, lo dejan quieto y solo, como una imagen que hubiera sido lanzada al vacío de no estar ya fijamente suspendida de él. Como en el salmo 22, ni ruido, ni silencio: «Mi Dio, mi Dio, ¿por qué me dexaste, lexano de mi salvación, de palabras de mi gemido? Mi Dio, llamo de día y no respondes; y de noche, y no silencio a mí» (traducción en ladino o judeo-español, Biblia de Ferrara, 1553). En un hueco tenebroso y sin dimensiones, el lector siente su soledad ilimitada, pero es una soledad expulsada de las entrañas, menos íntima que nunca, en un abandono total que no guarda relación con los otros ni con lo otro, sino con el ahuecado vacío de las esperanzas. No hay nada que saber, ni nada que tener, ni origen, ni destino. No somos más que nuestra piel –se han vaciado el corazón y las razones–, una última costura que nos advierte del último límite existente, justo ahí donde se siente la última punta del soplo, del último aire enviado por el *rúah Elohim*. Una auténtica pesadilla: Dios está ahí y nos ha arrebatado con él a un caos estricto.

Es legítimo, por razones de propósito, de cordura y de concordancia del relato, dudar y sospechar de esta literalidad, aunque al mismo tiempo sea imposible negarla. Pero más sospechoso aún es imponerle una lectura esquiva que acabe borrando el texto.

Se ha acudido también al tópico de que los elementos materiales de este versículo pertenecen a la mitología acadia –como *tehom* (las aguas caóticas), *hoshef* (la oscuridad), o *tohu vabohu* (el caos)–, sólo que hipostasiados en algo que se parece a conceptos o ideas, y con ello se ha querido agotar la explicación (Graves tiene un poco ese estilo).[8] Habría que decir que el salto de lo legendario a lo abstracto no es un salto cualquiera, que si los monstruos babilonios pasan a ser abstracciones lo será por alguna razón no leve y, más allá de eso, que esas abstracciones, o como queramos llamar a los elementos materiales del versículo, forman parte del sentido del relato y no del estudio de las genealogías. Esta especie de arqueología comparada de las religiones cose a veces las semejanzas con hilos de estopa. La comparación con la mitología acadia se cae por su propio peso en un aspecto decisivo y transcendente: la soledad del Dios bíblico. El Enuma Elish y variantes tienen poblado su panteón, su olimpo y su epopeya creadora, de toda clase de seres divinos vinculados por parentescos, reyertas y varias modalidades de algarabía colectiva. Son dioses con relación a otros dioses y desempeñan sus papeles en el conjunto. Sus conflictos y sus crisis, por otro lado, sirven a una representación que les acerca al escenario de las diatribas humanas de una forma vecinal. El Dios bíblico carece de compañía en los dos sentidos: ni tiene parientes, ni sus conflictos son visibles y, mucho menos, funcionalmente humanos. La distancia que ha impuesto con las divinidades anteriores es de tal magnitud que, si se quiere hablar de un modelo matemático de comprensión, tendríamos

que remitirnos al de las teorías de la discontinuidad. Desde luego, poco podría hacer aquí esa geometría euclideana de la evolución cultural y religiosa. Por primera vez en la historia nos encontramos con un Dios lejano y solitario, cuyas acciones, paradójicamente, le alejan aún más. Una soledad tan inmensa que mantener el propio equilibrio mortal depende de no pensarla y de abandonarla en una transcendencia intocable para los sentidos y la deliberación humana. El contacto con este Dios es un puro pánico de soledad y de soledad cósmica y, ahora sí, de nada. Va mucho más allá de las diferencias convencionales que se adjudican al monoteísmo.

Más todavía, si se quiere hablar de dioses uranios o celestes, el Dios bíblico es el único que no ha llegado a la majestad después de combates ni de imposiciones. Ha nacido solo, ha estado siempre solo, nunca ha competido con alternativas, no ha tenido sombras ni luces. Si surgió de alguna parte, fue de una discontinuidad del alma humana, de un salto brusco de la psique o de la estructura de la fe, como si se pasara de materia a vacío en un instante tan pequeño que, como en las indeterminaciones de Heisenberg, no pudiéramos aplicarle siquiera el concepto de tiempo. Todo ello nos obliga a mirar más en el texto, porque muy probablemente solamente tengamos el texto para poder mirar.

Ha llegado, pues, la hora del texto, y el texto, como se irá haciendo habitual, presenta una composición que remonta el significado de las palabras. El versículo 2 del Génesis es una composición narrativa en el sentido casi especializado del término. Palabra por palabra podemos acabar atrapados en las profundidades, pero la gramática del texto nos salva. La gramática es otra denominación de la estrategia, y la estrategia del pasaje es categórica. Estamos ante lo que narrativamente se llama un «escenario». Es decir, una clase de composición en que la natura-

leza, los objetos, lo inanimado, ocupa el primer plano de la narración y construye el sentido sobre lo que no tiene alma en términos humanos. Eso no quiere decir que no haya un personaje: todo lo contrario, un primer plano de la narración, una carga de sentido, es lo que construye un personaje. Si se trata de naturaleza física, de espacios objetivos (de objetos), entonces el personaje lo serán esa naturaleza y esos espacios. Lo inanimado habla, lo inanimado protagoniza.

La condición visible de este tratamiento de la composición exige que el lenguaje explícito de la conciencia humana desaparezca, por lo menos, hasta el punto de no interferir con el lenguaje objetivo. En el momento en que esa naturaleza aparezca dotada de una conciencia asimilable al lenguaje humano de la conciencia, el sentido se desplazará de lo objetivo a lo perceptivo, y el personaje será otro. Hablamos, por así decir, de un caso de descripción pura que nunca deberá ser confundido con la simplicidad del contar. Del narrador Yahvista se ha dicho que «describe acciones» y se le ha adjudicado un estilo descriptivo (Frye).[9] No es que la terminología sea impropia –cada cual puede utilizar la que quiera, siempre que la articule alguna coherencia–, sino que apenas dice nada. La descripción de acciones humanas parece aludir a una cierta objetividad: aquello que se hace es equivalente a aquello que se cuenta. El relato es el hacer sin más. Caín mató a su hermano y después se escondió de la llamada de Dios. No se cuentan los motivos de Caín, ni los sentimientos posteriores, ni las razones por las que Dios le buscaba sin encontrarle a pesar de su omnisciencia. Se diría que nos han descrito acciones. Nada que objetar. Pero el texto no es una descripción de La Acción desde el momento en que sustrae, resume y oculta. La verdadera acción, la acción con sentido, la acción que importa al lector y al relato, es precisamente la que se ha

eliminado y que se refiere a todas las respuestas que se le piden al texto precisamente en el interior de la acción. La acción de Caín matando a su hermano está compuesta de los motivos de Caín y del hecho físico del fratricidio. La pretendida objetividad y la pretendida descripción es el resultado de lo que el narrador calla con toda intención, a la vez que difícilmente podría hablarse de un efecto descriptivo cuando queda todo por saber. Por otro lado, la acción no transporta el sentido, ni es depositaria del sentido. Lo es el silencio. La descripción, aquí, ni ocupa el primer plano de la narración, ni lo protagoniza como un personaje.

Los escenarios se comportan exactamente del modo contrario. Dicen más de lo que se espera que digan y en ocasiones de lo que pueden decir, se sobrecargan, ocupan el foco de la narración y huyen del silencio del lector y del relato hacia un efecto perceptible. Nada queda fuera de la descripción, todo está dentro. Esta emergencia al sentido de una naturaleza física exige una consciencia absoluta por parte del narrador y una ejecución intachable –los errores acaban deslizando a un testigo con alma y descomponiendo el paisaje. De hecho, es uno de los estilos en que la ejecución deja ver mejor la voluntad estratégica, no en el sentido de «delatar» al narrador, sino en el sentido de asumir que maneja propósitos radicales. Bien, el versículo 2 del Génesis es, en este aspecto, sencillamente perfecto. En los demás aspectos es, también sencillamente, deslumbrante.

Si el versículo 1 fue la creación del comienzo del relato con un resonar quebradizo a través del choque entre la máxima potencia del *bará* y la incompletud de las palabras, el versículo 2 sería su escenario. Es el lugar donde pasa lo que se ha dicho. La voluntad de que sea así es nítida, flagrante. Puro escenario. Ninguna acción del personaje, ningún deslizamiento de la conciencia en las pa-

labras, ningún sonido mortal, ninguna interferencia explicativa, reflexiva, de opinión. Tierra, vacío, aire, abismos, aguas. El propio Dios está tratado como simple experiencia física: su viento aletea, se cierne sobre el océano caótico. Es viento, no es ninguna otra cosa ahí dentro. El viento se cierne o aletea: cualidad del viento, no de Dios.

Se crea el comienzo para poder contar y ahora se dice dónde estamos. El comienzo no es sólo un inicio, es también una pregunta de situación. Es probable que empezar algo sea equivalente a estar en alguna parte, a indagar desde dónde se está empezando. «Empiezo aquí», pero tal vez la verdadera pregunta es desde dónde, no cuándo. Quizá se trate del mismo instante. Se inicia el relato y se está, comienza el tiempo del contar y comienza el territorio del estar. Pero no sabemos o no podemos saber demasiado deprisa si ese territorio es ya el del relato, el del narrador o el de alguna otra cosa, porque aún no sabemos de qué está hablando el escenario. Sólo sabemos que lo es y que su misma composición es una declaración arriesgada de intenciones. Sólo sabemos que está en el inicio y que mantiene una extraña simultaneidad con la precaria creación del relato. Quizá se creó el principio para poder contestar a una pregunta diferente, a algo que no tiene que ver con el arranque o con el arrancar. O quizá todo ello es lo mismo. ¿De qué habla el escenario?

Al primer golpe de vista, las palabras elegidas en el estricto campo semántico del versículo 2 parecen catapultas que lanzan el sentido a los extremos de lo inconcebible. Así como en el anterior hay algo encogido, una respiración que no consigue llenar los pulmones, un *bará* que se infla pero sólo hasta que encuentra las paredes de la incompletud de cielos-tierra, en éste todo parece ser lanzado muy lejos, todo parece ilimitado. Las palabras

perforan cualquier horizonte, sumen en un fondo sin final o se arrojan al vacío de las alturas, hondas también, aunque en otra dimensión. Caos, oscuridad, abismo, aguas universales, ese viento sin origen: la imaginación puede salir disparada en la dirección de los miedos primordiales, puede concebir cuanto quiera, no hay previsión de término o de cese. Siempre habrá un más allá de esas palabras, siempre aparecerá un rostro nuevo de ese vértigo. Sí, al primer golpe de vista son catapultas hacia lo inconcebible, hacia lo temible. Pero a veces las palabras no son sólo lo que parecen. Quizá porque el parecer, ni siquiera el ser, sea lo propio de las palabras, sino que lo sea apenas el lugar al que apuntan, como el dedo hacia lo sideral. Hay un escenario hecho de palabras que se han elegido y luego está el sitio de las palabras que depende de la composición, de la gramática, de la estrategia.

Estas palabras por ejemplo: «caos», «confusión». Parecen muchas cosas, demasiadas, pero no es tan fácil saber adónde apunta su dedo. En las lenguas occidentales no tienen ningún significado espacial, más bien es algo que puede ocurrir en el espacio, entre otras posibilidades. No son palabras surgidas de la materia, sino de la aplicación de un concepto y éste es un concepto de relación entre cosas. Vive de lo relativo, no de la materialidad de nada. Un caos en el tráfico de una ciudad es una forma de hacer imposible la fluidez y que pone en juego variables diferentes, como la densidad de automóviles en unidad de superficie, la anchura de las calles, la disposición de las señales, las decisiones de la autoridad, etc. Todo se conjuga y se relaciona hasta alcanzar el concepto, pero todo pasa en el concepto. De hecho, el concepto se aplica precisamente allí donde lo material o las verdaderas causas no son perceptibles, sólo supuestas o sospechadas. Cuando se produce un atasco los conductores se

preguntan por qué casi al unísono, pero la palabra «caos» sólo aparece cuando hay una conciencia resignada ante la falta de motivos materiales, de realidades en condiciones de ser percibidas. Es, pues, una palabra que en nuestras lenguas ocupa el lugar más lejano de contacto con lo real y con lo material. Borra el mundo y huye del mundo, porque el mundo está borrado y huido.

Sacudiendo un poco la palabra hebrea *tohu vabohu*, nos encontramos con algo muy diferente y ligeramente extraño. Si en la pareja cielos-tierra, *hachamayim-haaretz*, nos encontramos con las raíces del concepto de universo sin que llegue a pronunciarse, en *tohu vabohu* nos encontramos con una palabra prácticamente compuesta de dos términos intraducibles o traducibles por delegación. Es decir, tenemos la inversa: en un lado podríamos haber diseñado un concepto y el concepto se rechazó, y en otro, bajo la fisonomía de concepto, se nos ofrecen palabras imposibles. *Tohu*, el primero de los términos, adquirió su significado por la contextualización de un verso de Isaías, de una expresión de Moisés antes de su muerte y de un salmo. Venía a ser lo inhabitable, también lo desértico o el desierto mismo y también la falta de referencias espacio-temporales. Es una palabra que viene de la noche de los tiempos, que no pertenece al hebreo, y que es atrapada por el narrador Sacerdotal para explicar, según Von Rad, «una doctrina palabra por palabra».[10] Desde luego, si su intención era «palabra por palabra», este narrador empezó muy mal.

Bohu es un término dependiente que, en cierto modo, adjetiva al anterior. Su posición en la frase hace que recaiga sobre él lo dicho inmediatamente antes y que difícilmente pueda escabullirse hacia otras dimensiones. Significa «vacío», pero un vacío material y de los sentidos, sin ninguna transcendencia. Todo se concentra en *tohu*.

Lo primero que llama la atención es, por tanto, la continuidad quebradiza de las palabras allí donde, supuestamente, tenemos que estar esperando doctrina y literalidad. Es decir, donde debería imponerse la transparencia. No queda más remedio que pensar que la creación del relato continúa y que ello está evidenciado en la forma en que el propio relato trata con las palabras, que no es otra que la forma en que *bará* sigue comportándose con las palabras: el resonar de la potencia contra la pequeñez y contra la indeterminación de la lengua, su necesidad absoluta a pesar de todo, su creación por encima de todo, su presencia vital para el gran autor de los días que, aun en su escondite o en su desaparición, sigue hablándole al lector del decir y del contar. De nuevo, *bereshit*, el principio, se yergue sobre el discurso que continúa y proyecta su sombra en las nuevas palabras. Estamos en el principio. «No lo olvides», parece decir el relato, y éste «no lo olvides» se repetirá tenazmente a lo largo de la Creación; qué increíble insistencia será la de este Dios con la memoria de su propio relato, con el temor a que la continuidad desvaríe en sus prolongaciones lo que el autor parece dispuesto a contar. No lo olvides: estamos hablando del principio, estamos en el principio, en lo más difícil de todo, donde algo empieza a contarse, donde el autor ha decidido desaparecer, donde las razones por las que ha decidido contar se nos escapan. Pero nada permanece en silencio.

El segundo aspecto que llama la atención es la manera en que se ha empequeñecido el territorio de las sensaciones. Si decíamos antes que las palabras parecían palabras-catapulta, ahora, con *tohu vabohu*, se tiene la impresión contraria, como si hubieran cambiado la atmósfera. Una atmósfera de suelo, a ras de suelo, con rumor de pisadas, pero con rumor de pisadas ausentes. Lo desértico, lo inhabitable, la falta de referencias espacio-

temporales, remiten a territorio, no a fuga interestelar. Es algo sobre lo que estamos caminando, es algo que está al alcance de la percepción. Arrojado a un desierto meramente terrestre podemos experimentar todas las sensaciones del *tohu vabohu*, el lugar sin referencias o con referencias ocultadas por la lejanía, una naturaleza monstruosamente uniforme donde la arena del tiempo tiene millones de granos y en la que el gran tiempo, el tiempo de los acontecimientos, no pasa porque no tiene sobre qué pasar, una hora puede durar un día o cientos, un paso o miles de pasos no modifican el sitio, ni el paisaje, ni el horizonte. *Tohu vabohu* puede no ser un sitio concreto, quizá no sea el desierto mismo, pero puede ser cualquier sitio: nada en esta palabra magnifica las dimensiones, ni abruma con profundidades. De hecho, todo lo que dice puede aplicarse a una habitación de cuatro paredes blancas, sin puerta y sin ventanas o a un zulo. El *tohu vabohu* puede ser lo más grande y lo más pequeño que uno quiera imaginar, pero de lo que está hablando es material y perceptivo. No son las grandes distancias cósmicas lo que aquí se describe, sino distancias al alcance del ojo. Ni un ojo humano ni divino, sencillamente un ojo que mire. Es el ojo de la percepción y de lo perceptible que deriva a un estado de cosas que conciernen. Ahí no se puede estar, porque falta todo –lo que no quiere decir que no se esté–, pero ese «ahí» está hecho de materia sólida, ese «ahí» es tierra. Los significados que implica el *tohu vabohu* remiten al estar y a su posibilidad. La tierra es un estar por excelencia, porque es raíz, posición, perspectiva, relación, hábitat de una mente material que cerca el territorio de la vida y de la supervivencia y le aplica los signos de su propia identidad. Todo eso que es la tierra, no lo es esta tierra. Pero es tierra. Palabra por palabra, así lo traducen los judíos de Ferrara: «Y la tierra era vana y vazía.» No hay indicio de latitudes

impensables. Esto que piso y miro está vano y vacío. Al menos hasta este punto no hay ningún vértigo de infinitud moviéndose por los márgenes. Puede que realmente lo haya o puede que no, pero se está hablando de otro asunto: de un estar radical y a la vez de una imposibilidad radical de estar. Si se quieren vértigos, éste podría no estar mal. No vale traducir por caos cuando este concepto tiene un universo relacional bajo los pies, y resultando que los pies del versículo 2 dan sus pasos en lo desierto. Bien: hay materia, en esta materia no se puede estar.

La «oscuridad» *–hoshef–*, por su parte, también tiene algunos límites y también dibuja unos contornos al sentido. Es difícil imaginarse qué clase de oscuridad es ésta. Una oscuridad total anegaría el universo y se adueñaría de él. No existiría nada excepto la gran masa de negritud en la que todo quedaría engullido. El texto relativiza este dominio cuando dice que está por encima del abismo y sugiere que no en todas partes. Esta situación tiene el efecto de indicar que hemos abandonado la tierra o que la abandonamos en ciertos intervalos, porque el abismo y la oscuridad forman entre sí una realidad nueva. Cabe suponer una interrupción súbita de lo terrestre más allá de lo cual se abre una ciénaga visual o cabe suponer una tierra hendida y dispersa por brechas. En cualquier caso, la oscuridad cubre el abismo que, por alguna razón, no se deja ver o necesita una cierta compañía. El abismo solo no se nos ofrece en el relato. La oscuridad, siendo lo que es, y no participando de ninguna especie de tranquilizadora experiencia, parece tener la misión de que nuestra percepción no se caiga por la abertura, sino que se detenga en una realidad informe que opera a modo de pantalla deteniendo cualquier intento de escape cosmológico o metafísico. Este juego entre lo que se ve, lo que puede verse y lo que no se ve, sigue los movimientos internos del *tohu vabohu* –ve cosas que le conciernen, pero

no puede abarcar lo vano y vacío– y parece ir ganándose una entidad decisiva a medida que se avanza por el texto. No es el ojo humano ni transcendente el que aquí está actuando, sino, valga la insistencia, un ojo repartido entre lo que ve y las distintas formas del no-ver. Es el ojo de la percepción, una estructura visual en la que el órgano tiene limitaciones, pero al que se le imponen otras posibilidades de sentir que superan sus incompetencias.

La auténtica diferencia con las divinidades mesopotámicas y con otras mitologías de la Antigüedad –en la griega el caos, por ejemplo, se situaba estrictamente localizado entre los cielos y la tierra como una franja o marca separadora– es que el tratamiento que se hace de los materiales en los primeros momentos del Génesis se basa en un juego de la percepción que trabaja con todas las paradojas al alcance y que disuelve la idea de una imagen del mundo completamente representado. La Antigüedad apenas pudo hacerse una idea del universo sustraído de una representación visual en términos asequibles. Y más importante aún es que los contenidos de esta diferencia no desaparecen a lo largo de la, por así decir, creación ordenada, sino que siguen actuando, como se irá viendo.

Otro de los aspectos que colocaría a esta oscuridad primordial en un terreno, digamos, «concerniente», es de nuevo, como en *tohu,* su propia materialidad. No es la oscuridad absoluta entendida como la total ausencia de luz, sino una oscuridad de la que saldrá la luz en el primer día de la creación (no es que vaya a ser exactamente así, como se verá, pero podrá suponerse así). Existirá a partir de su separación de las tinieblas, dándose a entender que en el momento del que estamos hablando está comprendida en esta oscuridad por encima del abismo. Ahora más que nunca se aprecia el difícil comportamiento del sentido primordial en acción. El ojo físico es capaz de detectar la oscuridad –que es, después de todo, una

ausencia de su contrario– en sus diversos grados, pero le resulta imposible determinar la luz implícita. Éste es un proceso de la conciencia más que del complejo sensorial. La oscuridad es, sencillamente, ausencia de luz, y la oscuridad de que nos habla el versículo es, desde luego, una total ausencia de luz, pero es una total ausencia de luz en la que hay luz. No es sombra ni penumbra, es oscuridad. El partido místico y metafísico que se le puede sacar a la expresión no es reducido, pero, curiosamente, se está tratando de lo contrario. Se está tratando de contener un desbordamiento de la interpretación y de la fantasía a partir precisamente de la servidumbre a una materialidad dificultosamente percibida, pero existente. Como en el caso de la tierra caótica, como en el caso de la pantalla sobre el abismo, la oscuridad es aquí una señal de parada, un stop para conducir el relato a sus límites narrativos sin peticiones en ningún otro sentido. «No lo oscurezcas todo, porque hay luz en alguna parte», parece advertir el texto.

La materia está, es real y, mucho más que eso, se halla en el campo de lo concerniente, y de lo concerniente a una forma de percepción, a una percepción singular que se encuentra en movimiento y cuya estrategia de actuación se está mostrando independientemente de los motivos. No vale desvirtuar el pasaje llevándoselo a la estratosfera de las formas sustanciales cuando las marcas materiales están sofocando esa posibilidad de una forma más que evidente. Se está tratando de una tensión, poco agradable al pensamiento lineal y a la demostración teológica, entre lo real y lo percibido, entre el mundo de los objetos materiales y el mundo de lo concerniente. Se estaría tratando de una crisis del *bará* que es, en resumidas cuentas, el que está actuando desde el principio y con el principio, en contacto con la creación de las palabras y del relato, en contacto con sus propias creaciones.

En este sentido nada es más explícito que ese viento de Dios con que se remata el pasaje. La clase de cosa que es el viento pertenece a la misma clase de cosas que son todas las demás. Invisibilidad y realidad, al mismo tiempo. Se siente, pero no se ve. Se mueve por el universo material, tiene una presencia constante y una transparencia que desconcierta. «La invisibilidad real del aire», ajustó Northrop Frye.[11] El aire es material, concerniente, y en el aire no se puede estar. De nuevo, produce una tensión en los sentidos y, particularmente, en el ojo. Lo sorprendente es que el narrador nos presente un escenario, una composición material en un sentido riguroso, y en un sentido riguroso los sentidos entren en conflicto con sus propiedades y con sus semejantes, los objetos de la percepción. Tratándose de un escenario, de una disposición de objetos, el que más sufre es el ojo. Sería algo así como invitar a un conocido a que admire un paisaje y que el conocido vaya perdiendo la vista durante el paseo. Suele decirse que el viento vuelve loca a la gente y esto se asocia generalmente con el ruido constante, con lo inesperado de las descargas, con la agitación continua. Es probable que también se le añada esa tensión sostenida del trato con una realidad invisible, casi inmaterial, o de la materia más desmenuzada, cuya actividad, sin embargo, parece no remitir nunca, se expresa sin descanso y se apodera de la escena. Cuando lo invisible se adueña de lo real, la locura se instala en el pensamiento. Lo paradójico es que la locura acaba viendo el aire, de la misma forma en que el paranoico acaba viendo al enemigo. El efecto demente de la invisibilidad es ver, porque el ojo consciente no aguanta demasiado tiempo la vida convertida en pura transparencia. El versículo 2 conduce a una imagen aérea del universo en cuestión a la vez que presiona la mirada. El talento consiste en que el ojo no se ponga enfermo.

El aire, el viento, el *rúah Elohim,* es el que recoge el sentido de toda la materia existente, porque la materia está hecha de una parecida sustancia. Mientras tanto, las palabras y el estilo de la composición narrativa están reclamando la participación del ojo. En las aguas finales se viene a incidir en lo mismo: para que no todo se vaya al aire, para que la fantasía no desborde las materias y los materiales del texto, el *rúah Elohim* aletea sobre la superficie. No es que entonces el aire se haga más visible, pero sí lo hace su manifestación, ese imaginario y ligero erguirse de las ondas, esa superficie líquida que en la inmensidad es batida en mínimos crespones blanquecinos. Hay de pronto una opacidad necesaria, una pantalla, un modo de completar visiblemente lo invisible, un stop, para evitar lo excesivo como antes la oscuridad evitaba las honduras de los abismos y un vértigo en el que la propia realidad del abismo desaparecería en beneficio de la loca imaginación y del loco terror.

Hay algo imposible en la escena, pero también hay un ofrecimiento, una propuesta. La materia está y se va, el ojo no está y se queda. Tensiones del estar, del ver, del ser, en el contexto de la creación *bará,* en el contexto de los comienzos del relato.

Faltan los efectos del escenario en su conjunto. Ya se ha visto lo que contienen las palabras, cómo han sido elegidas y qué están proponiendo por separado. No basta para decirlo todo. Las palabras elegidas parecen reunirse en una intención, pero la composición, la descripción de todo, ¿qué obliga a ver al ojo? El verdadero personaje de la descripción no se descompone en múltiples personajes que equivalen a cada una de las palabras, a cada uno de los materiales elegidos. El personaje que nos está hablando es alguien que tiene una sola voz y que con una sola voz trata de expresar algo. Una vez que la mirada ha deambulado y se ha detenido en las partes, da un paso

hacia atrás para contemplar el conjunto. Las palabras ya han dicho mucho. ¿Hay algo más?

Después de insistir tanto en la materialidad de lo que se dice, a pesar de sus tenebrosas implicaciones y de su entenebrecido aspecto, pues lo que más parece decir el texto bruto es que la materia está ahí y que, aunque le cueste, el ojo ha de quedarse, que aunque esa materia y ese ojo al fin y al cabo no estén compuestos totalmente de lo mismo se propone que no se separen, que mantengan al menos la contigüidad de las cosas que arbitrariamente se encuentran en un sitio arbitrario, después de insistir tanto, ¿adónde nos lleva la insistencia? (Esta extraña contigüidad que se pide al ojo y a la materia de extraño comportamiento, ¿no recuerdan mucho a la contigüidad exigida del *bará* con las palabras?)

Observando el escenario por entero, sucede que se hace difícil saber qué se está mirando. Es imposible encontrar aquí un punto de vista, una posición fija para abarcarlo todo. Y resulta muy difícil, porque parece que no nos están describiendo algo abarcable, como era de sospechar. Pero no es abarcable ni por su infinitud ni por ningún vértigo de lo ilimitado, ni siquiera por la tenaz pesadumbre que envuelve los objetos: es inabarcable porque no deja que los objetos mismos tengan un sitio y que, en correspondencia, el ojo pueda detenerse en ese sitio o cambiarlo para ver el objeto desde otro lugar. La razón es que el lugar no es un lugar. Hay materia, sí, pero no hay lugar. Hay un escenario, pero no hay ningún espacio. Hay objetos físicos, pero no se trata de física. En este sentido, es una estrategia de la narración que nada tiene que ver con las palabras elegidas, de altos vuelos, porque daría lo mismo y produciría el mismo efecto si esa estrategia se aplicase a describir un cuarto de banderas. El escenario es inabarcable por su tratamiento narrativo, no por su potencia metafísica.

La tierra era, *veharetz hayetah*... Y todo indica que hay un algo y que nos vamos a quedar en él. Que hay tierra, que la tierra es, que la tierra es el sitio que ya sabemos o que, como mínimo, podemos imaginar. ¿No se ha echado de menos en este versículo que los cielos también sean, no era ésa también una creación sólo un par de palabras antes? La tierra es, pero de los cielos ya no se hablará más, sino en la gran semana, la de los días, las jornadas laborales y la eficacia de los productos. El cielo no aparece: razón de más para la certeza de que se hablará del sitio. Pero no es sitio.

Imaginemos que un narrador escribe: «La casa era blanca y solitaria, y la niebla cubría el estrecho valle, y el viento zumbaba en la cercana costa del mar.» El narrador hubiera podido proseguir: «Y en el horizonte del mar había nubes claras, y el cielo cambiaba de color y se agitaba», etc. Ésta es la estrategia descriptiva de Génesis 1, 2, exagerada esquemáticamente. Dos movimientos se muestran de forma evidente: el primero se refiere a la intención de que la descripción recaiga en un objeto determinado, el segundo se refiere a la forma en que ese objeto se traslada a objetos que le rodean sin una continuidad necesaria y cuya pertinencia no es exigida por nada.

El objeto, casa o tierra, ha ido sumiéndose en otros –valle, costa, mar; o bien abismo, oscuridad, viento y aguas– o, por el contrario, ha sido desplazado por otros. La cuestión ahora es muy precisa: ¿esta forma de describir acaba en el objeto de la descripción, llenándolo de sentido, o lo hace desaparecer y entonces el objeto de partida no era el objeto de la descripción, sino que lo era otro?

Podemos sugerir que la descripción total acaba configurando la casa o la tierra. En el ejemplo narrativo, la casa blanca y solitaria se iría llenando de la estrechez neblinosa del valle y de la costa azotada de viento y, del

mismo modo, la tierra aglutinaría la oscuridad por encima del abismo y el viento de Dios sobre las aguas. El único problema es que, paradójicamente, queremos meter dentro de la casa y la tierra lo que obviamente es más grande que ellas, y esa grandeza no tiene más remedio que terminar apoderándose de todo. Si digo que la tierra es un abismo o que mi casa es el paraíso perdido de Milton o el infierno de Dante –por ponernos chocantes–, adonde se van el efecto, el sentido y la imagen del asunto es hacia el abismo o hacia los paraísos e infiernos que se proponen, por la sencilla razón de que hemos hecho desaparecer el objeto en sus imágenes. No solamente lo hemos hecho desaparecer, sino que también lo hemos dejado intacto. La tierra vana y vacía, ¿qué es en comparación con el aliento sostenido de la oscuridad sobre el abismo y el viento de Dios sobre la superficie de las aguas? Ni la tensión de las palabras, ni la cantidad de palabras, ni la intensidad del periodo, ni el avance del sentido, pueden hacer que retrocedamos hasta el objeto original y que veamos cumplido en él los propósitos del escenario. De modo que la cuestión no es una diatriba, sino un solo asunto: el del sometimiento del objeto a un propósito que le supera.

Es importante resaltar que el objeto es un mero arranque y que las palabras no se detienen en él. Ni siquiera estamos fabricando imágenes con sus propios materiales, sino que lo sustituimos directamente por materiales de otra fábrica o, dicho llanamente, nos vamos a otro lado. Lo crucial es que siempre nos estamos yendo hacia otro lado. Lo crucial es que siempre que tocamos un objeto es para trasladarnos de objeto y de lugar. Siempre. La tierra es..., pero enseguida la oscuridad cubre los abismos y tan rápido como eso el *rúah Elohim* ya está soplando sobre las aguas. Del desierto a las aguas, pasando por abismos que se ocultan y vientos que aparecen. El

versículo 2 empieza con la tierra y termina con el agua y, sin embargo, *veharetz hayetah*... Voy a contarles cómo era la casa, pero al final escucharán lo que tengo que decir sobre el horizonte.

Se podrá argüir que lo que se narra es la percepción de la casa, el sentido de la casa, y entonces también se habrá dado en el clavo, porque si la percepción es el tema, la casa importará bien poco. (Sólo un loco inmobiliario, por lo demás, considerará su hábitat doméstico como correlato del universo. Claro que eso dependerá de si su religión ha dogmatizado ya sobre los misterios del chalet adosado.)

El versículo 2 es una clara estructura de fuga, lo que podríamos llamar una descripción en fuga. Se propone un escenario, con lenguaje de escenario, y nada nos deja permanecer en los objetos, en los espacios, en la naturaleza de las cosas llamadas a componer el personaje. Tenemos que ir deprisa, hay poco que palpar, poco tiempo para mirar, porque rápidamente tenemos que llegar al sitio siguiente que tampoco nos deja en el sitio.

La descripción en fuga del escenario no es más que el efecto de fuga que se produce en el alineamiento fugaz de los objetos –como si un pequeño pie sensible fuera saltando desde pequeños espacios con resorte–, y dado que es el ojo de la percepción el llamado a quedarse ahí a través de la materialidad, es el ojo de la percepción el que finalmente se pone en fuga. Todo se va de entre las manos y los ojos, nos vamos yendo con todo lo que se va yendo: apretadamente, con fuerzas paralelas, el relato consigue que la materia y el ojo se fuguen por el mismo camino. Las tensiones del ser, del ver, del estar, se han resuelto finalmente en fuga. Hay que subrayar que esta resolución es narrativa y que sin la observación de la forma compositiva la resolución no habría existido o se habría alojado en alguna de las ultramontanas esferas del enten-

dimiento que de todas formas hallarán aquí al mismísimo viento Paráclito, las sustancias neoplatónicas de la creación, los abismos perversos del Dios creador, la nada teológica en su plenitud ininteligible o el clamor estupefacto hacia lo que sobrepasa el entendimiento humano.

Hay que responder ahora a la pregunta sobre la pertenencia de esta percepción, una vez ha quedado claro que nos hallamos ante una fuga material y perceptiva.

No hay otra salida: se refiere al *bará*. Se refiere al acto creador, se refiere a la necesidad de lo incompleto, se refiere a la zona oscura del personaje que ha decidido manifestarse a través de su creación. Si el personaje no ha sido lanzado a una zona exterior al texto, si no se ha dado por sentado lo que es Dios en términos de la creencia de lo que es Dios, habrá que decidir que el personaje, por mucho que se oculte y desaparezca, ha estado hablando –sin hablar– de lo que hace. Su ocultación habría sido magnífica si no fuera porque lo que hace ha estado hablando por él y no ha dejado de decir cosas. Es el acto creador, de acuerdo, pero es el acto que se ha puesto a hablar en lugar del que ha decidido ocultarse o desaparecer.

Alguien decide desaparecer, pero no puede callar lo que hace o lo que hace no puede callar. Aquí la pregunta pertinente es de quién estamos hablando, del narrador o del personaje. En términos narrativos, cuando un narrador persigue exclusivamente a un personaje, sólo sabe lo que sabe el personaje, ignora lo que ignora el personaje, se sume en lo que se sume el personaje, el narrador acaba identificándose con el personaje o el personaje con el narrador. Tenemos una figura compuesta y ambivalente –¿cuántas llevamos ya?– a la que podríamos denominar narrador/personaje.

No discutimos ahora acerca de esa otra figura histórica, fechada en el tiempo y localizada en sus recursos, a la

que se ha llamado narrador Sacerdotal. Eso es historia y otra historia. De lo que se trata en este momento es de fijar el artificio mediante el cual una voz nos habla de algo y se modula de maneras determinadas. Remitirá en cierta instancia a un autor y a un tipo de narración, pero lo que interesa sobre todo es la estrategia de la voz que se ha dispuesto a contar. Estamos dentro del texto, no fuera, ni siquiera a caballo.

Pues bien, la voz que cuenta está pegada al personaje y no tiene ninguna referencia externa al personaje. Está, por así decir, tejida con la intimidad entrañable de los actos del personaje y no se permite distancias de ninguna especie. El estilo narrativo de la voz denominada Yahvista es muy diferente, si queremos observar esto a la luz de un contraste. «[4]... El día en que hizo Yahveh Dios la tierra y los cielos, [5]no había aún en la tierra arbusto alguno del campo, y ninguna hierba del campo había germinado todavía, pues Yahveh Dios no había hecho llover sobre la tierra, ni había hombre que labrara el suelo» (Génesis 2). En este estilo narrativo nos encontramos con una voz que marca distancias considerables con la acción y con el personaje del relato. En primer lugar, el versículo 4 es una claúsula introductoria del mismo tipo que el que se encuentra en la leyenda oral y en los cuentos populares: «Érase una vez...» El día, aquel día lejano, un día sin nombre y sin principio, que no señala ningún origen, sustituible por cualquier otro, es una claúsula semejante que incorpora la presencia activa y particularmente visible del que cuenta. Yo estoy aquí y aquel día estaba allí difusamente, tanto más cuanto que yo, como voz que cuenta, no estaba allí. El relato, de este modo, hace una separación temporal extrema entre la voz y lo que se dispone a contar: separación temporal, espacial y, en consecuencia, de identidad entre la voz y lo contado. En segundo lugar, esa voz no se somete al tiempo del perso-

naje ni al tiempo de la acción –en coherencia con lo anterior. Uno y otro están sobrepasados por el conocimiento adquirido por el narrador gracias a la distancia, gracias al tiempo sucedido y a las cosas que ya han sucedido: en aquel tiempo no existía todavía ni esto ni lo otro, cosa que sabemos muy bien que existe o que existió después.

Nada más opuesto a la voz del narrador de los primeros pasajes. Es evidente por ilación lógica que los dos versículos giran en torno al *bará* y a su estructura íntima –lo que implica al personaje y la naturaleza de la creación que se lleva a cabo– y es demostrable, además, por el artificio de la voz narrativa que no permite salidas fuera de un campo temático muy estricto: estamos hablando, dice la voz con su estrategia, de cómo crea Dios y de qué crea, cosa que, sigue diciendo la voz, sólo sabe Dios, que sólo sabe el personaje. Lo que habla es igual a quien hace (si bien no son la misma cosa, pues acción del personaje y relato mantienen distancias de significado).

Es preciso realizar un esfuerzo para que el peso de la idea de Dios no devore la idea del personaje. Nos sentiríamos tentados a afirmar, con timbre sonoro y epifánico, que es Dios quien nos está hablando. Dejando aparte el narcisismo de vernos convertidos en interlocutores divinos, hay que decir que la propia naturaleza del pasaje excluye un hablar al otro en un sentido comunicativo o de conciencia presente. Dios, en todo caso, estaría hablándose a sí mismo. No hay ningún otro, ni referencia más allá de lo que a Dios-personaje compete. Pero lo cierto, mitigando cualquier exaltación, es que Dios es la verdadera conciencia narrativa del relato, que ese narrador equivale a ese personaje y que su identidad no es separable.

Hemos dado, pues y en resumen, en que palabra por palabra el versículo transmite una tensión entre el ser, el

estar y el percibir; en que, desde su composición de escenario, surte un efecto de fuga como resolución de esa tensión que había quedado abierta; y, finalmente, que el artificio utilizado por la voz narrativa implica que esa tensión en forma de fuga concierne al Dios creador, al personaje con alma de la narración.

Dios habría creado en primer lugar el comienzo de las palabras (versículo 1), cuya materialidad es al mismo tiempo su invisibilidad y cuyo trato produce una conciencia de fuga, una conciencia que se perpetra en el mismo personaje que crea a la vez que la creación se le escapa (versículo 2). No hay ninguna otra creación. No se están creando cosas, porque las cosas no son cosas: carecen de finitud, de perfiles, de sitio, de perspectiva y de perceptiva. Las únicas cosas son las palabras, pero su naturaleza escapa del mundo objetivo para penetrar en la conciencia de quien las trata, de modo que no pueden ser tratadas como cosas, sino como hechos de la conciencia.

El Dios autor que parecería haberse disuelto en el primer versículo aparece ahora en su trato con la creación. No es que el autor de la creación se desvele, pero sí el autor que quiere convertirse en narrador, el autor que está creando su relato. Pero, por la misma razón, este autor está diciendo que sólo existe en su relato, que ésa es su verdadera vocación, porque lo otro, como ya se ha visto y como él mismo nos ha inducido a pensar, no es nada: nada desde el momento en que ha decidido desaparecer en su relato.

Ha decidido desaparecer, pero no es tan fácil. Porque ha decidido desaparecer en algo, no ha decidido desaparecer en la nada. Es ahí donde el propio material de su desaparición –las palabras– se escapan como un mundo en fuga. Y es ése el momento en que la narración se vuelve dramática. Hay como un retorno a una interrogación que uno presupone antes del propio relato. La primera

cuestión habría sido suscitada por la necesidad o no, el deseo o no, de crear y de sus consecuencias. El segundo interrogante que aparece ahora –y que llama desde la distancia al primero– ha sido suscitado por el comienzo que ha comenzado, por la materia de ese comienzo, por la verdadera realidad de la creación. El Dios que pensaba en crear es un Dios distinto del Dios que ha comenzado a crear, porque el Dios que ha comenzado a crear empieza a sufrir las consecuencias del relato: la materia con la que trata está y huye, y el ojo que la percibe emprende una fuga sin asientos hacia un lugar sin término.

No hace falta hablar de los cielos, porque todo en realidad es una especie de cielo, una invisibilidad material, una ambivalencia paradisíaca: yo soy el dueño, pero soy el dueño de todo lo que huye de mí. («Veo en lontananza todo cuanto poseo, y no tardaré en ser nuevamente dueño de todo lo que huyó de mí», escribe Goethe en su Dedicatoria del *Fausto*.) Yo soy el que organiza en las esferas de mi conciencia, pero estas esferas no suenan armónicamente. He creado algo y desde ahora estoy en pugna con ello: ni puedo desaparecer del todo, ni puedo reclamar una absoluta independencia de un vínculo que yo mismo he establecido.

Es dramática la forma en que el relato muestra al personaje debatiéndose de pronto entre las fuerzas contradictorias de la creación, entre el espacio limpio del primer impulso y la realidad material de aquello con lo que tiene que crear. Desaparecer sin más es mecánicamente sencillo –volver a la nada, morir–, desaparecer en la creación es, en cambio, paradójico –el yo que quería desaparecer habrá de reunir todas sus fuerzas para moldear sus criaturas y allí donde creía no existir ya, existirá más que nunca, pues todo le conmina a estar presente.

Hay un punto en la creación de este Dios que remite a las tensiones suicidas, que juega con ellas, sin alegría y

quizá sin sorpresa. El personaje se sitúa entre la tentación de la nada y de ser al mismo tiempo, modo en que Levinas, por ejemplo, caracteriza el deseo de muerte[12] y en el que resuena también aquella frase de Pavese: «Suicida es el que quiere matarse y seguir viviendo, todo a la vez.» De hecho, la muerte pensada, la muerte como proyecto, no es traducible por ninguna especie de «nada». La nada de la muerte es superada por el pensamiento y por el proyecto, de tal forma que viviríamos –y vivimos en este momento en que la pensamos y proyectamos– más allá de ella. Querer morirse –la nada– es querer algo –para estar vivo–, en una dialéctica insostenible que produce como resultado el suicidio, es decir, una muerte significativa y, por tanto, independiente de la nada.

No vamos a decir que este personaje, este Dios de los primeros versículos, es un suicida, sino en el sentido general de las tensiones que él mismo, como narrador y como personaje, está provocando entre la existencia y la no existencia, entre la materialidad y la fuga. Cuál sea el acto definitivo no puede predecirse en este instante, aunque sepamos que este Dios no se suicidará sino que se arrojará a la creación y que, por tanto, la creación sufrirá las consecuencias de las tensiones de las que sale. Cualquier idea acerca de un proyecto previo en la mente de Dios o de una creación dictada por el amor, son falsificaciones de lo que dicen las palabras y del sentido al que apunta el relato. Este personaje quiere, primero, desaparecer como identidad y, más tarde, se debate entre tensiones extremas que ponen en vilo la existencia misma del protagonista. Estamos ante un Dios problemático y con zonas oscuras. Dios tiene problemas, y problemas de su exclusiva competencia mucho antes de que le sobrevengan los conflictos externos.

Éstas son las razones de que aparezca una creación anterior a la creación de la gran semana: la soledad del

creador, lo que hace con ella, qué le pasa en ella, forma parte del universo posterior de las criaturas perfiladas, es la creación misma, su íntima estructura. Aquí no hay criaturas en sentido estricto y por eso no hay tiempo, aquí Dios no se relaciona con algo o alguien, sino consigo mismo. El tiempo, escribía Levinas, «no remite al sujeto aislado y solitario, sino que trata de la relación del sujeto con lo demás».[13] De modo que el tiempo, la necesidad de tiempo, aparecerá tan pronto como el Dios salga de aquí, tan pronto como escape de las insostenibles tensiones en las que está sumido (pero ¿cuánto durarán?). Será una nueva decisión, será la última decisión antes de que se arroje a la geometría del ser y de ser entre seres. Morir o crear. La creación cruza el espacio dejando la prolongada estela de la nada; una escena en la que se hace presente lo que podríamos llamar la conciencia de la creación, una conciencia peligrosamente polar entre tentaciones opuestas. Podríamos reescribir así:

«Para el principio del relato, con toda su potencia creó Dios palabras que no dieron medida. El mundo se llenó de arena y de vacío, de opacidad y de abismo, y Dios era un soplo sobre la superficie de lo que huía.»

Se quiera o no, y sin buscarlo especialmente, nos hemos ido encontrando con el creador. No se trata del Dios de la imaginería, de la teología o del sentimiento religioso. Se trata sencillamente del Dios creador, un personaje que es al mismo tiempo su narrador, que hace y que necesita contar lo que hace. El problema es que este hacer también es contar, o decir, o crear con palabras. Los productos de la creación se enredan con los materiales de la creación y, en consecuencia, quien aparece en un primer plano, digamos, inesperado, es el propio creador, que cuenta y hace el contar.

Cuando la tradición rabínica, el sincretismo de los primeros padres cristianos o la patrística posterior re-

montan el sentido de la creación de la palabra a una esfera superior, ininteligible y absoluta, donde la palabra no es la palabra humana, ni ninguna clase de palabra conocida, es porque están operando con una teología, con una interpretación desde la perspectiva ortodoxa de una fe que les sirve a ellos y de la que el relato es una fuente, en el mejor de los casos, y un mero soporte, en el peor de ellos. Pero que la palabra y las palabras son problemáticas en este texto para acomodarlas a una doctrina y a una interpretación es algo que se aprecia con sólo echar un vistazo a las alturas en las que finalmente se coloca la cuestión: desde el Logos de Juan el evangelista hasta los espacios en blanco de la cábala, pasando por cualquier cosa que niegue la existencia de un relato con forma, condiciones y comportamiento de relato. Y, sin embargo, Dios está creando el relato y, más que eso, está creando las consecuencias del relato. Dios no es incognoscible absolutamente desde el momento en que se expone a narrar. ¿Cómo puede sostenerse la radical transcendencia de Dios al mismo tiempo que se le adjudica la inspiración del relato? Es el escenario ideal para los juegos de manos, siempre y cuando el público se sienta previamente inclinado al ilusionismo.

Hasta aquí Dios no es ni más ni menos misterioso que cualquier autor tras las bambalinas de su creación. Es más interesante y más potente quizá –entre otras cosas porque es el primero que se sitúa en semejante lugar–, pero no es más transcendente a su propia obra. En una carta de 1913, Kafka, que en muchos sentidos se creía un individuo absoluto, diagnostica de este modo su sentimentalidad como escritor: «El problema es que no estoy en paz conmigo mismo; no siempre soy "algo", y cuando por una vez lo soy, tengo que pagarlo con un "no ser" de largos meses».[14] Kafka se ha situado directamente en el versículo 2.

La tentación de la nada y de ser al mismo tiempo es un estado de conciencia. Se observa en la obsesión creativa, pero también en los duelos y crisis de la identidad personal. Lo característico del creador es cómo afronta el conflicto, no el conflicto mismo. Siempre me han llamado la atención las pesadillas recurrentes sobre la nada. Al parecer, alcanzan una intensidad de angustia en el umbral de lo soportable. Lo característico de ellas, en las personas adultas, es la existencia de palabras y la no existencia a la vez. (Melanie Klein hizo algunas incursiones en los lactantes y en los estados preverbales, pero tenían otro sentido. Freud, por su parte, precisaba de una articulación verbal.) Lo mismo ocurre con los escenarios del sueño, que son materiales e inmateriales al mismo tiempo. Todo se escurre, nada permanece; lo doloroso es la presencia del ojo de la percepción que no puede escapar y que tampoco puede dejar de sentir las presencias. El grito del despertar es: «¡Nada, no hay nada!» Y, sin embargo, uno pensaría que todo estaba bastante lleno. Diagnosticarlo como caos o como necesidad de un orden es dar un salto sobre la estructura material del sueño configurada por una tensión, ésta sí insufrible, en el ser de las cosas. El ojo se asoma a su propia desnudez, pero no está ciego, del mismo modo en que la presencia material de los objetos en plena fuga no los vuelve inmateriales. Hay que tratar con lo que se escapa y hay que quedarse para verlo. El problema es doble inmediatamente después: ¿cómo hemos llegado hasta aquí? ¿Cómo voy a tratar con eso?

El relato de la creación trata de contener estas preguntas. Cuantos mundos aparezcan a partir de ahora tendrán que ver con estas preguntas. Así empieza el Génesis, el principio del principio. Y el principio es tal porque no hay sombra más larga, ni tal vez mayor misterio.

Resonancias de los dos primeros versículos del Génesis se encuentran en bastantes lugares del Antiguo Testamento. En la lectura posterior se tiene la impresión –filohistóricamente falsa y narrativamente verdadera, luego históricamente verdadera, puesto que la lectura es la que conforma la historia del pueblo que lee el libro sagrado– de que el sentido será deformado, sutilmente reescrito o convertido en la expresión de otras cosas a medida que transcurren las páginas y el tiempo del relato primero; y de que son negados, sometidos a escisiones, divisiones y esoterismos, en el Nuevo Testamento y en los primeros tiempos del cristianismo –aquí la historia coincide ya con lo narrativo. Las tensiones del Creador, el sentido profundo del *bará,* los conflictivos contextos de la creación original, serán disueltos en beneficio de una interpretación con otros propósitos. Esta disolución se traduce también en una dispersión de los materiales de la narración que se quedarán en el lenguaje sirviendo a otros fines. El viento, esa invisibilidad real del aire, la imagen más poderosa y también la que concentra el sentido, surgirá a menudo y, curiosamente, en momentos críticos. En términos generales y considerando los grandes trazos de la narración, lo que se hace con Dios es depojarle del perso-

naje y lanzarle a una transcendencia habitable sólo por su espíritu, de una perfecta inmutabilidad. Los materiales que identificaban al personaje pasarán a la categoría de remotas manifestaciones del Ser y del Bien con el que apenas hay comunicación. (Aunque todo esto no conseguirá desalojar por completo a un personaje que ha hincado su presencia en el comienzo del relato.)

Mucho más tarde, entre los siglos XII y XIII de nuestra era, la herejía cátara nos devolverá imaginariamente a estos pasajes iniciales y junto a ella hará su presentación en escena un sentimiento completamente nuevo con unas consecuencias ya completamente viejas: el amor cortés, el amor de la división entre cuerpo y alma, entre materia y espíritu, y también el amor como la total invención del otro, el amor como destino y como origen. Practicadas las correspondientes separaciones en el universo a la vez fugaz y material del creador del Génesis, la razón y el corazón ya no podrán mirarse nunca más en el mismo espejo, escindidos con el mismo gesto que convertía al Dios inicial en un Dios sin conflictos. Los conflictos, esa tensión acaparadora, reúnen del mismo modo que las divisiones hacen añicos y dispersan el mundo. Muchos siglos más tarde, uno se da cuenta –ese uno que somos con los que nos han sido– de que los conflictos no se eligen y que no pueden ser sustraídos de la conciencia por un acto de la voluntad o por un modelo razonable y reducido de comprensión. El resultado será siempre paradójico. A Dios se le robaron sus conflictos de personaje para que la humanidad, ese otro personaje, no tuviera conflictos con él: a partir de entonces no hubo más que conflictos.

En el Antiguo Testamento perviven los primeros versículos a través de una reescritura vociferante y de una metáfora resumidamente aérea. El Deuteronomio, los Profetas, los Salmos..., el viento de Dios ya no es un aliento

de Dios, sino un soplido sobre las criaturas que engorda la distancia entre los extremos. Manifestación de potencia, de amenaza, incluso de salvación y de gracia.

«Daniel tomó la palabra y dijo: Contemplaba yo en mi visión durante la noche lo siguiente: los cuatro vientos del cielo agitaron el mar grande» (Daniel 7, 2).

Aquel viento que aleteaba sobre la superficie de las aguas se ha vuelto ya manifestación divina, manifestación de un ser superior que se adueña del aire y que somete a los elementos. La escena tiende a un terror físico más que metafísico. Tras ese viento, en otra esfera distinta de la manifestación, Dios permanece en su inalterable universo. Dios ha sido alejado mediante una hierofanía al tiempo que los materiales de su conciencia como creador han sido transpuestos a un mundo material que engendra pavores. Tanto como se aleja a Dios, se arrebata la creación de sus manos. Este mundo ya no es un mundo creado, sino un mundo hecho a la medida de los desastres humanos. La propia manifestación es producto de una visión: hay que seguir sumando distancia y nunca se sumará la suficiente. El viento es potencia, potencia para separar al autor de su obra.

«Mirad que una tormenta de Yahveh, su ira, ha estallado, un torbellino remolinea, sobre la cabeza de los malos descarga» (Jeremías 23, 19).

La amenaza es ya explícita. La tormenta es remolino: cabe imaginar el agua empujada por el aire hasta la descarga final. El cuadro, por lo demás, es sumamente parecido al de Daniel.

«Como un águila incita a su nidada, revolotea sobre sus polluelos, así él despliega sus alas y le toma, y le lleva sobre su plumaje» (Deuteronomio 32, 11; Cántico de Moisés).

«Dijo, y suscitó un viento de borrasca, que entumeció las olas; subiendo hasta los cielos, bajando hasta el abis-

mo, bajo el peso del mal su alma se hundía» (Salmo 107, 25; Dios salva al hombre de todo peligro).

De la amenaza a la salvación: son las dos vertientes del aire de Dios, impuesta ya la interpretación de la gracia como misteriosa mediadora de los mundos escindidos, el de la incomprensible y remota divinidad y el de la humanidad decaída. La herencia del viento.

El Nuevo Testamento aplica la rasa sobre el personaje Dios hasta reducirlo a la invisibilidad absoluta. El Nuevo Testamento ciega a fuerza de luz. Dejando aparte el principio de la Palabra de Juan 1, encontramos:

«Dios es luz, en él no hay tiniebla alguna» (1 Juan 1, 5). «Pues las tinieblas pasan y la verdadera luz brilla ya» (1 Juan 2, 8).

Fin de los conflictos y de las tensiones del creador y lanzamiento a la remota sustancia. El mundo empieza a ser de los intérpretes, y para que el mundo empiece a ser de los intérpretes hay que sustraerlo a su autor.

La tradición judía no ha sido mucho más sutil en este aspecto y, aunque ha comentado y arriesgado más, no ha llegado a mejores paraderos. Rachi, el gran comentarista judío medieval de la Biblia, llegó a pronunciarse por la inutilidad *a priori* del Génesis entero.[1] Este libro sería algo así como una justificación de que la tierra es de Dios y se la ha dado a quien ha querido: un pueblo entre otros pueblos. La verdadera Torá debería comenzar con el mandato del sacrificio del cordero pascual, en Éxodo. Aunque a Rachi hay que ponerle muy en contexto para poder entender semejante extremosidad, Eisenberg y Abecassis, en pleno siglo XX, interpretan de esta manera el primer versículo: «Para el comienzo de Israel, Dios creó los cielos y la tierra.»[2] La solución al problema del comienzo es que la historia será la de Israel.

La creencia no suele tener buena relación con los sentimientos. A veces los usurpa y otras los malgasta. A ve-

ces, también, llega demasiado lejos y los sentimientos irrumpen con una fuerza que ni siquiera les es propia en el jardín versallesco de los *teologumena*. Es como si la selva brotara de golpe en un recortado paisaje de arizónicas, en el mismo jardín y aspirando al pleno disfrute de las contradicciones. La idea del Amor en Occidente surgió de una impotente aspiración a la pureza espiritual –lugar al que fue arrojado el tenso Dios de los principios– y de la invención en términos absolutos del otro –operación que se hizo necesaria para hacer el traslado teológico. La cuestión es que esta clase de amor se proyectó en el terreno de la carne, de la materia y de lo humano. Denis de Rougemont, entre otros, dibujó las posibles comunicaciones entre la herejía cátara y el amor cortés.[3] De procedencia gnóstica y maniquea, los cátaros (los «puros») establecieron la existencia radicalmente heterogénea del Bien y del Mal, y con ella la de dos mundos y dos creaciones. La creación primera se llevó a cabo en la esfera espiritual por el Dios bueno del Amor y la segunda tuvo una expresión puramente material cuyo autor sería el Ángel Rebelde, el Gran Arrogante, el Demiurgo, Satán o Lucifer. Dos creaciones, por tanto, que dan lugar a dos creadores, aunque situados jerárquicamente en planos distintos. Las almas descendidas al mundo material quedaron presas en cuerpos materiales y en una relación de extrañeza. El alma se encontró desde entonces separada de su espíritu, que habita el mundo del espíritu, de la primera creación, en el cielo. La regla de pureza cátara incluía el ayuno, la abstención de la comida animal y del contacto carnal con la mujer.

Los trovadores provenzales llevaron la sustancia de todo esto a la relación hombre-mujer. Y quien desapareció, junto a buena parte de la realidad tratable, fue la mujer material, convertida en transporte hacia lo sublime. De la sublimación, y de esta sublimación en concre-

to, habló Lacan en su *Seminario* 7,[4] si bien la comprensión del discurso lacaniano en ese lugar es, por un lado, un auténtico regreso al *tohuvabohu* y, por otro, una especie de *cogitus interruptus* (que no sé si será a su vez una forma sublimada del *cogitus* a secas).

El amor se asomó a un abismo previamente limpiado de tinieblas, aunque no por ello más transparente, y la pasión sobrepasó los límites humanos hasta alcanzar la potencia que se había reservado a los dioses. El sentimiento se instaló en esa zona profunda que había ocupado el religioso –el *religare* primordial– y atrajo hacia sí las fuerzas de la creación humana, de la percepción y del sentido de la vida. El amor ha llenado las páginas de una existencia a la que la división de los mundos había dejado en blanco. En las salas del corazón Dios dejó su asiento vacío y el amor vino a ocuparlo. Desde entonces se aspira a la tragedia y a que no sea posible vivir sin ella en el espacio del acontecer doméstico.

La tragedia fue explicada perfectamente por Huizinga[5] tomando como punto de partida los ideales caballerescos de los siglos XIV y XV. La tragedia consistiría en una confrontación penosa entre los propósitos y las realidades. Los ideales ascéticos –pureza, pobreza, liberación de lazos terrenales– eran una fuente continua de decepciones. Podría decirse que los caballeros de este periodo de la Edad Media se impusieron a sí mismos tareas que no estaban a su alcance –ni al de ningún ser humano. La impotencia práctica se tradujo en realidad fantástica. La búsqueda del Grial y de otros imposibles, la idealización de la amada y la heroicidad por amor, el aparato dramático de las reglas galantes y de los torneos, trataron de colmar imaginariamente un deseo insatisfecho, una impotencia palpable. No siendo lo que querían ser, los caballeros se fugaron a un reino de imágenes del mundo y de sí mismos. «La realidad es áspera, dura y cruel; por ende,

se la somete al bello sueño del ideal caballeresco y se edifica sobre éste el juego de la vida».[6] El bello sueño, podríamos añadir, es una inagotable construcción de imágenes que borran el mundo y con él a sus debilitados individuos.

El fondo religioso del conflicto es evidente y responde a la fractura persistente y ya insoportable del sentimiento religioso que ha dejado a los individuos a solas con un mundo que por definición es accidental y precario, y que los ha dejado a solas también con una divinidad a la que no alcanzan si no es mediante la interpretación de gloriosas fantasías. El resultado es que la existencia, el devenir individual y colectivo, no se relaciona ni con el uno ni con la otra. Un Dios retirado a su reino inmutable sólo puede dispensar dolorosos vacíos.

El narrador de la creación de Génesis 1, el llamado Sacerdotal, por mucho que se haga imaginar con *keppa* y manguitos en un sótano húmedo y escribiendo doctrina como un poseso de la fe, es un narrador que no lanza a Dios al infinito sino que le acerca mediante sus personales tensiones como creador. Y lo hace mediante la utilización de artefactos narrativos y de ninguna otra clase. Lógicamente, está dentro de una cultura y de una tradición a la vez que en contacto con tradiciones y culturas. Como cualquier otro. Pero su trabajo es de composición: el valor concedido a cada palabra en un contexto, la construcción literaria del escenario, la presentación del personaje mediante el artificio del narrador-personaje, la acción como forma de desvelamiento, son estrategias fundamentalmente narrativas que diseñan el espacio diferente que ocupa lo que se dice y lo que se cuenta. No está reclamando la interpretación en el sentido del descifrамiento de claves instaladas en ámbitos ajenos al texto, sino la lectura en la que el texto tiene mucho o todo que decir. Un mensaje hermético es contradictorio con un

texto exigente. Lo hermético por definición carece de texto. Aquí, lo que se ofrece es texto para leer.

La pereza es más proclive a cambiar de país, de lengua y de objeto, que a fijar los ojos en el sitio habitado. La concentración es a menudo más exhaustiva que un largo viaje. Los discursos de la interpretación doctrinaria son largos viajes para olvidar el sitio. Ciertamente, el narrador Sacerdotal no es colorista, ni detallista, ni irónico, ni corre tras la gratitud o la identificación del lector. Se limita a presentar a un personaje que está aquí y que está haciendo, para conseguir al menos ese mínimo regreso al sentimiento sin el cual el sentido es una razón loca tratando de hacerse entender por un corazón aturdido.

LA CREACIÓN DE LOS CONTORNOS
Día primero

> Dijo Dios: «Haya luz», y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios a la luz de la oscuridad; y llamó Dios a la luz «día», y a la oscuridad la llamó «noche». Y atardeció y amaneció: día primero. (Génesis 1, 3-5)

Un personaje con la intención de desaparecer elige la creación para llevar a cabo el propósito. Un relato –su relato– tiene prisa por decirnos que el personaje no será más de lo que son sus actos creadores. De modo que las primeras, primerísimas palabras, son ya acción. Pero en estas primeras, primerísimas palabras, se produce una quiebra insoslayable: la potencia creadora del personaje no tiene límite, está más allá del alcance; no obstante, y de forma sorprendente, el resultado es incompleto o insuficiente. El personaje es llamado Dios o Elohim, su potencia creadora es *bará* y su creación inicial es enunciada por unas palabras vagas y abstraídas, cuyo conjunto se abre a sugerencias numerosas. Más que designar algo, más que circundar un universo de lo creado, esas palabras se revuelven y acaban señalando a la naturaleza misma de las palabras. La creación del Dios queda desde entonces implicada en las palabras y todo indica que –fueran cuales fuesen las pretensiones del personaje– nos encontramos en el terreno de la creación de palabras, de la creación del relato. Cualquier cosa chocaría con *bará*, pero lo que se hace chocar son las palabras que cuentan.

El Dios que había querido desaparecer en su creación –ahora, en su relato– termina siendo vislumbrado en el

tremendo chasquido de su potencia al estrellarse contra los resultados. Aunque su potencia como creador sea inmensa –eso dice el verbo de su relato–, la decisión de crear parece haberle venido grande, pues resbala en el trato con lo pequeño. Tal vez quiso hacer realmente unos cielos y una tierra –a la manera de un gran constructor o demiurgo–, pero ese rastro se pierde y sólo sabremos que ha terminado hilvanando un relato que sin más remedio le compromete. Es su obra verdadera. Quizá todo sucedió de otra manera. Quizá desde el principio se trataba de alguien que no podía prescindir de su relato y quiso iniciarlo a toda costa, siendo ésa la auténtica razón de lo que hacía: contarse, contarse y desaparecer.

De uno modo o de otro, todo nos devuelve al principio, al *bereshit*, porque es el comienzo de la decisión de desaparecer, de la decisión de crear y del propio relato. Tanto si le gusta como si no, el personaje empieza a desvelarse a través de lo que hace –algo que no tenía previsto– y empezamos a verle incluso mucho más allá de lo que hace. Que las lecturas a partir de las perspectivas de la fe quieran de todas formas expulsarle a la innominable transcendencia, poco importa: el relato está contando la historia –la génesis– de un creador. No es una narración simbólica, ni esotérica, ni cabalística. Es un relato con condiciones de relato. Sin huir de la palabra es nítido, aunque no sea transparente. (La condición original del relato no es producir interpretaciones –ricas y variadas como le gusta al subjetivismo ingenuo e ingenuamente mágico–, sino producir las reglas y principios de la lectura de su mundo.)

Muy pronto, el personaje se encuentra ya enfrentado a la materia de su creación que, prevista o no, tiene la naturaleza de las palabras: parece ser algo y ese algo rehúye la percepción, se fuga del trabajo mecánico de los sentidos. No es como la piedra de un edificio, ni como un te-

rreno dispuesto a germinar. Es materia, sí, pero inestable, no del todo aprehensible, estructuralmente deslizante. A pesar de ello reclama la percepción, porque algo de esa materia es concerniente. El paisaje que se extiende ante la vista no es consistente ni tranquilizador, como acaso esperase el protagonista, el autor. Las imágenes del versículo 2 del Génesis producen un efecto de fuga y a la vez la exigencia de que cierta clase de ojo permanezca en esa fuga. Las tensiones se acumulan: tensiones del estar, del ver, del ser, y un personaje en pleno centro del remolino.

Descubrimos, casi por confirmación, que el personaje no puede ser otro que el narrador, no tanto como artífice material de la narración, sino como artificio propio del relato. Sospechamos al autor, pero al único que podemos conocer es al narrador. Quienquiera que lo haya escrito se ha propuesto contar las cosas de tal forma que el lector se sumerge en la conciencia del personaje con total ausencia de referencias externas. El escenario que así se ha compuesto es el escenario de una conciencia a la que lo material se le fuga y que, sin embargo, no deja de mirar cuanto acontece. Se produce un debate dramático en el personaje que, habiendo decidido desaparecer, se encuentra ahora y a ojos vista dirimiendo un conflicto. El conflicto le revela, le consolida en el primer plano de la narración obligándole a emplear las fuerzas que la identidad había dejado reservadas –más bien en reserva– para que fueran sustituidas por los actos creadores. La primera decisión de Dios fue desaparecer en su relato, pero muy poco después y todavía en pleno principio se debate en un mundo contradictorio de presencias y de invisibilidad. La creación rebate los propósitos. A la primera decisión –crear o no crear– ha de sucederle una segunda: qué hacer con lo que inesperadamente ha aparecido delante de los ojos, con la materia misma del crear que tiene su propia y comprometedora entidad.

La imagen dominante es una imagen aérea, por derivación casi respiratoria, en la que se encuentran unidas –por una afluencia de organismo– lo real y lo invisible. La decisión de crear para desaparecer ha sido fácil –toda decisión lo es llegado su tiempo–; no resulta serlo tanto qué hacer con los materiales que ahora llenan los pulmones del personaje. ¿Huirá, abandonará o impondrá sobre ellos la energía de una voluntad decidida y dispuesta a seguir el camino del principio, a sabiendas ya de que un autor no desaparece sino bajo la condición de dejarse ver?

El primer Dios es un Dios decisorio, henchido de voluntad sin contenidos y, por tanto, de vacío: quiere hacer un algo no muy claro y que ese algo le suplante en el campo de proyecciones de la identidad. El segundo Dios, que coincide con el versículo segundo, es un Laocoonte zafándose vanamente de las hidras de su decisión. Vanamente, porque su decisión es una hidra: crear como si dependiera de la voluntad cuando tiene que ver con los materiales que manchan las manos y humedecen los ojos. O encharcan los pulmones. La voluntad exalta a este creador, quizá a cualquiera, pero la materia le rebaja. El verdadero Dios de los creyentes puede ser engrandecido por su decisión, pero el Dios de la narración es empequeñecido por su dificultad en el trato con las limitaciones. Quiere ser grande tratando con lo pequeño, con lo incompleto, con lo insuficiente –materias del crear–, creyendo que su voluntad es dueña incluso de lo que se le escapa. ¿Qué son, al fin y al cabo, unas reducidas palabras en comparación con una sublime potencia? Nada. Nada, al principio. Pero lo que desprecia esa voluntad se enseñorea de lo minúsculo y el trayecto hecho de pasos pequeños y de pequeños hitos se vuelve laberíntico. A menudo, los dioses quieren crear mundos en que las cosas no existan. (Como esas ciudades que, después de mu-

cho imaginarlas, se visitan y cuyos recuerdos acaban pareciéndose a lo imaginado más que a lo visto.) Una voluntad creadora satisfecha de sí misma es un campo de minas en cuanto inicia el movimiento. Aunque se culpe a las minas, semejante voluntad mata más gente que las minas.

Así llega el primer día de la creación, así llegamos como lectores, tras el gran debate del creador. ¿Qué ha decidido ahora? Tiene dos opciones: abandonar su fallida creación de desaparecido o imponer su ley sobre la fuga.

«Dijo Dios: "Haya luz", y hubo luz. Vio Dios que la luz estaba bien, y apartó Dios la luz de la oscuridad...» Como un soplido, ya no como un simple aire o un aleteo, estas palabras parecen expulsar de golpe la atmósfera anterior. Una decisión ha sido tomada: decir para liberarse, para liberarse como mínimo de lo más inmediato, de la vecindad deslizante. Dijo Dios: he terminado con la fuga y con la percepción vertiginosa, ahora voy a decir yo, desde ahora las palabras no van a decirme a mí. En mitad de lo que se escapa, la voz de Dios se alza para poner orden y para dar forma a criaturas sin paliativos, sin dobleces, sin escapatoria de la propia voz que las esculpe a golpes articulados del aire.

La metáfora aérea sigue presente y en estado de acción, sólo que ahora no divaga ni hace divagar, sino que se somete a las formas concretas. Es demasiado ruda esta variación como para dejar que pase desapercibida. Separando los dos primeros versículos de esto que se viene encima y proponiendo las escenas por separado, tendríamos dos personajes distintos, dos dioses distintos y dos narraciones radicalmente distintas. En una de ellas, habría un Dios en conflicto y en estado de tensión profunda; en la otra, encontraríamos a un Dios todopoderoso demostrando permanentemente su majestad sobre las criaturas y las cosas. El asunto del relato sufre una des-

viación llamativa. Al principio, estábamos dentro de Dios, sumergidos en los avatares de su conciencia decisoria, y ahora entramos en una narración externa, ostentosamente neutra, en la que desde un mero plano enunciativo se va a decir que Dios creó el mundo y las criaturas que con él creó. La segunda opción es cara al dogma y a la enjundia de sus pronunciamientos, porque en la literalidad de esos días de trabajo del Dios cabe lo literal y también –a fuerza de literalidad– lo simbólico, la apreciación y la opinión, rasurar el texto o hacer que crezca. Lo literal es cosa elástica. Tan alejada está la primera parte de la segunda, o viceversa, que no ha costado mucho olvidar la más comprometida o transportarla a lo inconmensurable, dejando a solas la parte elástico-literal. Pues bien, la desviación, el cambio de tono narrativo, la brusca salida del camino principal de los inicios, ha servido también para torcer hacia los meandros discursivos de lo posible, de lo verosímil, del quizá y de la doctrina gran saldadora de dudas.

Pero ¿hay realmente un cambio de punto de vista o es que la lectura sesgada, olvidadiza, está obligada incluso ahora que continúa a seguir olvidando algo? Todo parece estar preparado para que hurgue la interpretación y la verdad dominante en esta segunda parte del relato. ¿No han dejado los primeros versículos ninguna marca en lo posterior para impedir precisamente el sesgo y el saqueo interesado? Éste es el punto crítico del primer día de la creación, que no es el primer instante de la creación, sino sólo su primer día. Si hiciéramos mirarse como en recíprocos espejos lo que cuentan los dos primeros versículos y lo que cuentan las palabras del primer día, quizá viéramos reflejarse alguna forma de angustia. Entre los espejos no hay nada, pero sugieren al mismo tiempo un salto y una continuidad.

Lo cierto es que si podemos hablar de alguna especie

de angustia se debe al salto mismo de la narración (la angustia sería su continuidad, ese no-sitio). Ni el Dios presente en la fuga material ni este Dios tercamente constructor que se avecina, cada uno por sí solo considerado, se ofrecen a un diagnóstico tan capital como el de angustia. Ni el deslizarse del ojo por las cosas ni la majestad vociferante comprenden sin más una noción parecida. Puede ser angustiosa la sensación de que lo material escapa de las manos, como puede ser producto de la angustia una inmersión en el trabajo, pero en rigor eso no es más que ponerle un cascabel al texto –cosa que como en el gato es ardua, pero que reduce finalmente al animal a su cascajo. En cambio, en rigor, la angustia tiene una estructura de salto entre lo insostenible y la obcecada decisión de sostenerse, y la angustia al fin y al cabo no es más que ese sentirse en el aire del salto. Igual de propio de la angustia es el de carecer de objeto o elegirlo arbitrariamente. En la angustia, el sujeto sabe muy poco de aquello que la causa, aunque nadie tiene una percepción tan clara como él de las verdaderas razones. Sólo que confunde las razones con el objeto en que deposita su sentimiento maligno. Dios, en el relato, pasa directamente de la fuga a la convicción. Su convencimiento sólo puede ser proporcional a la ignorancia de lo que le pasa y también a la suma imposible de cuanto le ha pasado. Su ignorancia es un hecho, pues con ella llevamos caminando desde el principio del relato: la máxima potencia no equivale a la sabiduría, la voluntad y el poder son formas de quebranto y de traspié. El salto en el vacío exalta la extensión del vacío más que la longitud del salto. La angustia es un vacío del objeto, su arbitrariedad y su postulado como salto a una dirección desconocida y tajante.

En el mismo momento en que dice Dios que se haga la luz se vuelve patente que este hacer algo y que este algo en particular que es la luz se realiza sobre la com-

pleta fuga material del versículo anterior. Es decir, se construye una relación entre no tener nada –una clase de nada– y un algo de la especie más perfilada posible: luz.

La luz no es un objeto cualquiera: es el perfil de toda criatura, de toda instancia material y espiritual. La luz es el dibujo preciso de los contornos. Y, más aún, es ver, ver con claridad: es punto de vista, trayectoria, analítica, proyección y proyecto. El ojo concreto hace –ninguna relación con aquel ojo perceptivo sumido en la invisibilidad real del aire– y casi diríamos que este ojo hace más que el decir. ¿Podría el ojo ver lo que se dice? ¿Existe una posibilidad de que el decir haya caído bajo el imperio del ojo? ¿Han dejado de interesarle a Dios las palabras a causa de la experiencia de la visualidad? «Boz de palabras vos oyentes y semejança vos no veyentes, afueras boz» (Ferrara, Deuteronomio 4, 12), lo que equivaldría a que en la exhortación de Moisés a los judíos se estaría diciendo: «No habéis visto imágenes, sino una voz.» Estas cuestiones están implicadas en la nueva decisión y en el nuevo Dios de los días, pero su sentido no se encuentra en la gran semana creadora. El texto sagrado obliga a cada paso de avance a un retroceso de dos: movimiento de *Teshuvá,* de Retorno, pero no para restañar una conciencia moral como en el *Kippur,* sino para restañar una conciencia narrativa.

En el principio, la creación recayó en las palabras y las palabras constituyeron limitaciones del Dios. En el *bará* había mucho que hacer, pero en las palabras, menos. Con la naturaleza que había hecho acto de presencia el personaje creador tenía poco o nada que crear –su potencia siempre estaba en condiciones de desacreditar cierta clase de materiales–, o lo que es lo mismo, el autor del relato no tenía nada que decir. La sublime conciencia que le había arrojado a la obra le dictaba enseguida lo poco que podía hacerse. En este punto, Dios no tiene

nada que hacer, porque Dios no tiene nada que decir. Curiosamente, lo que podría sugerirnos una desconfianza acerca de la verdadera identidad creadora del protagonista es lo que nos confirma que estamos ante un auténtico creador.

El narrador-personaje del relato no parece pertenecer en absoluto al tipo del hacedor de cosas o del emprendedor; se definiría más bien por su clara visión de que su hacer flota en la inestable liquidez –fluyente y fugable– de su conciencia (del mismo modo que la tierra, dentro de esta semana cosmogónica, acabará flotando sobre las aguas primordiales mientras un firmamento esculpido la protege del océano superior y también primordial). El creador no sería el que hace cosas, el que mostraría un resultado; el creador sería, en primer lugar, el que expone su conciencia inhabitada y luego las maneras en que la ha poblado. El espectador nunca contempla una obra, sino una obra creada. Cualquier clase de arte es un espectáculo de la conciencia al que sirve la materialidad de un producto. Los objetos cotidianos se presentan a la mirada como objetos increados, es decir, sin ninguna conciencia detrás y, por tanto, sin necesidad de que la vista se detenga en ellos, pero basta con llevarlos al contexto de la creación –a un marco o a un museo– como hizo Duchamp, para que la mirada busque la conciencia que los ha transportado. Es algo más que un juego de posiciones o de imágenes, es una estructura de la mirada. Llamamos arte a percibir el estado de conciencia de la creación. Lacan, en su ensayo sobre «Cómo mirar un cuadro»,[1] detectó que lo que el ojo percibe es la percepción del ojo que ha hecho la composición, y con él, más que con el objeto material, es con quien se establece la relación; «cualquiera que sea la cosa que describa el artista, sean santos o ladrones, reyes o lacayos, nosotros sólo buscamos y vemos el alma del propio artista», escribió Tolstói.[2]

Ni un edificio ni un cielo son pruebas del crear, a no ser que aparezcan como destino de una conciencia obligada a levantar muros y cúpulas o a extender la transparencia infinita del azul. El resultado es una actividad dañina: el creador siempre estará dividido entre lo que de él dice su obra y lo que él dice de sí mismo. En el caso del relato del Génesis, cuantas cosas haga el creador de poco le valdrán ante su clara conciencia de vacío que jamás, y por definición, se verá reflejada en ninguno de los productos. La condena del creador es crear para no verse reflejado mientras los reflejos serán ajenos, pues él nunca estará en disposición de hacer propio lo que desde un principio le ha sido extraño.

En el lenguaje es del todo evidente: crear dentro del lenguaje es el intento de hacer propio lo ajeno, hasta decaer en la imposibilidad o en la duda patológica, porque nadie en el lenguaje puede estar seguro de lo que ha hecho. Hay entonces una necesidad absoluta de los otros –que leen– y una imposibilidad absoluta con los otros –que no pueden leernos sin lo que nos es ajeno. El lenguaje no nos pertenece, lo más que puede decirse es que se pertenece a sí mismo. Esta clase especial de batalla creativa sólo puede arrostrarla quien se conoce tanto como para saber que no tiene nada.

Desde hace algunos momentos, estamos hablando de una nada que acaso pudiera sonar a la nada aquella teológica de la que se hizo el mundo. Por el contrario, el mundo hecho de la nada exalta la potencia del creador y su obra, mientras el mundo hecho por quien no tiene nada –nada que decir, proyecto que hacer, palabras propias– se limita a saquear su conciencia. El personaje es profundamente iluminado en su no tener nada.

Maurice Blanchot describió al escritor como alguien que no teniendo nada que decir precisa de las imágenes para decirlo. «El escritor se halla en la situación cada vez

más cómica de no tener nada que escribir, ni medio alguno para escribirlo, y de estar obligado por una necesidad a escribirlo en todo momento».[3] La soledad, ese «estoy solo» del escritor, no es más que una transfiguración de la angustia producida por lo insostenible de su situación –mal trato con el decir de las palabras– y por la necesidad de sostenerla –que implica a las palabras y a todo lo ajeno que trae consigo. A la conciencia de vacío se añade la inutilidad del mundo, de la obra en el mundo, de cuanto hacen los otros con la obra en el mundo. Sentencia Blanchot que «el monstruo de la desolación necesita de la presencia del algún otro para que aquélla tenga sentido».[4] Habría que añadir que, desde la conciencia de vacío, sería además sentido inútil y ajeno.

La angustia sería desde aquí una necesidad absoluta de representación, de ser en algo, cuando nada se tiene para representarse, ni nada se espera. Es difícil olvidar hasta qué punto ha ido pasando esto con el relato del Génesis desde el mismo principio en que Dios apareció dispuesto a su relato.

Quizá la angustia de esta narración sea algo más que lo que sugiere ese salto de la fuga a los contornos exigentes de la luz. Volviendo al versículo 2, aunque es una vuelta propiciada por el resultado del avance, ¿no queda la sospecha de que, más allá de la naturaleza de las palabras, ya había un problema en el interior del personaje? Después de todo, las palabras del relato eran su creación, eran de su pertenencia. ¿Era el propio Dios y su propia naturaleza lo que Dios vio en esa fuga; hubo una percepción de sí mismo y de lo que era antes del principio, en la zona sin relato anterior al *bereshit,* que se reproduce de pronto al tomar contacto con la materia de su decisión? El creador se habría dado cuenta entonces de que todo estaba tan mal como antes de empezar –no habría sido sólo una circunstancia o un accidente achacable al acto

de crear lo que dispuso la escena del versículo 2–, y en este segundo reflejo de sí mismo, insoportable por su reiteración, pero sobre todo insoportable porque ha invalidado una decisión que parecía salvadora –la de crear y desaparecer–, la nueva decisión del Dios retumba sobre el universo: saldrá adelante, negará el fallo, destruirá las dudas y las fugas. «*Vayomer Elohim*», dijo Dios, o sea, que calle el universo, que nadie diga más.

Contra la angustia parece que va este decir que desprecia lo anterior, que lo pone en su sitio como se pone una mala noche ebria o un mal sueño. Dios impuso la luz y, en consecuencia, vio. Ésta es la estructura y el tuétano del primer día de la creación, ahí es donde se alza la zona de intensidad de la nueva narración a la que lo demás se somete.

Se somete la propia luz –*haor*– que es un mero artefacto para que Dios vea y que no es más que una rampa de su decisión de escapar a la angustia –a la angustia del lenguaje que tan exactamente refleja la propia. Ha sido suficientemente señalado por la crítica el carácter creatural de esta luz frente a las luces como emanación de la divinidad, trasunto de ella, símbolo o manifestación, que aparecen en religiones del entorno y en la antropología comparada de lo sagrado. Bonhoeffer señaló que la única continuidad entre Dios y su obra es la palabra,[5] es decir, entre uno y otra todo es discontinuidad. Von Rad advirtió que en los días de la gran semana «todo es criatura».[6]

También se somete a ese ver la bondad o la magnificencia –que no la tiene– de la criatura. Poco se habla de ella, poco se gloría el Dios en su obra: «Vio Dios que la luz estaba bien» («Y vido el Dio a la luz que buena», Ferrara). Por si sobre esta helada relativización de la criatura quedaran dudas, la palabra hebrea –*tob*– serviría para disiparlas. *Tob* es lo bueno sólo en el sentido de la eficacia, de cumplir un papel, como lo diríamos de una bom-

billa o de cualquier utensilio que se adecuara a un fin. No hay ninguna admiración del Dios por lo que ha hecho, ninguna satisfacción íntima, más bien parece que la obra ha recaído ante su vista procedente de algún otro autor. Dios pasó por el *mall,* compró unos juegos de luces, los instaló, dio al interruptor y comprobó que no le habían engañado. *Tob* y punto.

Pasa algo más. En plena creación y en pleno árbol del tiempo y de las criaturas, no aparece el *bará.* Ya no se presentan los actos del protagonista, ni su energía, desde las latitudes de su desconocida potencia, sino desde el ángulo de una decisión autoritaria, pero empequeñecida y un tanto rácana de posibilidades. Lo que el personaje quiere es decir y ver, ambas cosas componiendo la misma acción en una impositiva necesidad de escapar al marasmo. Qué lejos se ha ido ese tiempo contiguo en que todo parecía dispuesto para crear el universo y su relato al mismo tiempo, aquella escena inicial en la que el autor iba a coger el mundo con manos restallantes de *bará.* Nada de *bará.* Primer día de la creación: no hay *bará.*

El Dios que sigue dispuesto a crear es un autor sobrevivido dificultosamente a su angustia. Cabe sospechar que esta angustia es preexistente al relato. El superviviente es un personaje rígido, sin alegría, que elige la actividad porque hay algo peor en otra parte. Esto no le quita un ápice a su autoridad, porque su autoridad corre paralela a su descreimiento, a su empequeñecida voluntad. Será tanto más duro cuanto más frágil se sienta, y en en este momento la fragilidad es mucha.

La creación de los días sale de la angustia con una voz atronadora y un alma disminuida. Nunca el Dios ha estado más lejos del relato, más invisible, menos presente, que ahora en que empieza a fabricar lo concreto y a oficiar como autor con resultados. Tiene heridas, está tocado y lo sabe. También sabe que se ha mostrado, que al-

guien ha podido descubrirle: es entonces cuando su voz se vuelve más áspera, cuando, recogiéndose sobre sí mismo como quien se guarda de las miradas ajenas, expulsa de sus labios el producto y lo deja en la distancia para la contemplación de otros y para volver la cara él mismo hacia otro lado. Este otro no es cualquiera, sino el lector de su relato, una existencia inconcreta y palpable, es decir, de las temibles. El lector tiene casi la misma naturaleza que las palabras del versículo 2. Aunque ya no haya palabras propiamente dichas: ni aquellas incompletas o insuficientes del principio, ni las que se constituían en la fuga de más adelante. Sólo hay las palabras vistas, las palabras que entran por el ojo, y, de entre las que entran por el ojo, las más lineales. Es curioso: este ojo no ve colores.

La rigidez del Dios al pronunciar las primeras palabras de la semana, su escasísimo trato íntimo con ellas, son manifiestos: desaparecen las imágenes, desaparece el movimiento y desaparece el color. Sólo queda lo visible en términos de una auténtica geometría euclideana, porque Dios escupe palabras planas, las palabras planas de un plano. Todavía no tenemos el plano delante, todavía no se han situado las cosas por encima y por debajo, cada cual en lugares prescritos, con perfectos márgenes entre ellas, estimulando una visión panorámica, esquemática, de pura distribución en la geometría de un espacio geométrico. La perspectiva lineal no habla de las cosas, ni proporciona su relieve en el paisaje del mundo; como mucho, habla de sus contornos con el unívoco lenguaje de la línea. También habla de la distancia del observador y de la estructura del observador cuya mirada conduce al plano. Ciertamente, sólo nos encontramos en el inicio de esa escena que tardará días en ser completada.

La luz no brilla, no irradia, no contrasta, no magnifica. El color podría haber surgido inevitablemente de la cercanía de las sombras. De hecho, las sombras están en

ese primer día, se han quedado para algo. Pero, al parecer, no se han quedado para el color. El conocimiento del color como un juego de transparencias y de oposiciones entre la luz y la oscuridad es tan viejo como nuestra civilización (hilozoísmo jónico, Aristóteles, Goethe...). Es el contacto graduado entre los polos de una antítesis, por lo demás, muy simbólica. Simbolismos aparte –y que ahora vienen al caso menos que nunca con esta luz criatura e intranscendente–, el color necesita de la presencia de un ojo que se desenvuelva en el medio, porque se trata de la percepción de un órgano que se desenvuelve en un medio familiar –el ojo contiene su propia luz, decía Goethe.[7] No hay colores sin visión, porque los colores son estructura del ver y dependen tanto del comportamiento de la luz y de la oscuridad como del comportamiento del propio órgano. El color no llega a los ojos con una mecánica newtoniana y los impresiona, sino que el color lo hacen los ojos por afinidad y compromiso con una naturaleza exterior y activa. Escribe Goethe: «Los colores son actos, actos y sufrimientos.»

Pero un Dios que se ha puesto en perspectiva, por así decir, con su articulación plana de las palabras, no es un Dios en condiciones de actuar con su objeto ni con su medio. Crea la luz, pero no se compromete con ella, no la actúa, no la sufre. La luz le basta para un perfil de las cosas, para un diseño de los contornos; el personaje ve en blanco y negro, el blanco y negro de las palabras sobre el papel, de las líneas sobre el plano general –aún vago– del mundo.

«Y apartó Dios la luz de la oscuridad; y llamó Dios a la luz "día", y a la oscuridad la llamó "noche". Y atardeció y amaneció: día primero»: el delineante en acción. No es todavía –¿lo será alguna vez?– el gran constructor de mundos, es solamente alguien que se provee de materiales para un plano sin que tengamos siquiera la garantía

de que lo lleve a cabo. Un delineante y en absoluto un arquitecto. Del arquitecto le faltan las emociones y quizá el abandono del color no ha sido otra cosa que abandono de sus sentidos y de su emoción: lo caliente y lo frío, la alegría y la tristeza, instalados como están en la misma naturaleza del color. Dios ni siente la luz, ni la padece, eso dice la ausencia del color.

No hay que engañarse tampoco respecto de su acción de nombrar, como no hay que hacerlo con la escueta temporalidad a que parece dar pie. Estas cuestiones, muy engrandecidas por la exégesis bíblica y por bastantes clases de poética, apenas tienen relevancia. Los nombres son aquí puras marcas para discernir unas cosas de otras, adentrado como está el personaje en separar lo que la vista le ofrece –siendo la vista lo que separa, más que la voluntad del personaje, que, si no cierra los ojos, queda arrojado al espectáculo. (Creo que el movimiento de Dios podría resumirse en un ligero vistazo y en una vuelta de espaldas.) No hay en este nombrar gloria ninguna, ni afán ni búsqueda de palabras, ni majestad simbólica del momento, ni proceso siquiera. Se nombra con la misma estructura con que se da un golpe de vista. Es un golpe y poco más. Pura beligerancia del ojo.

En cuanto al tiempo y a la creación de una cierta temporalidad, cabe decir prácticamente lo mismo con el añadido de una probable confusión. La idea de tiempo y sus efectos en la narración tiene mayor profundidad que la de una simple sucesión –no digamos la de una sucesión de planos. El tiempo depende de la profundidad de los acontecimientos, profundidad expresable y expresada: una narración meramente informativa del tiempo no produce el efecto de temporalidad. «Salí de casa a las ocho, cogí el autobús, permanecí nueve horas en el trabajo y estuve de vuelta a eso de las seis», contiene tanta expresión de tiempo como ver crecer una planta. Ni la in-

formación ni la sucesión son argumentos suficientes para construir un tiempo narrativo. Que lo que nos cuentan con esa estrategia suponga o no tiempo es una cuestión de credibilidad personal y en ningún caso de verosimilitud de la composición. Si el acontecimiento al que otro ha de sucederle carece de potencia expresiva, la sucesión funcionará más bien al modo de una yuxtaposición que de un transcurso, es decir, funcionará por el lado de lo simultáneo más que por el del discurrir. (Muy pocos tratadistas han creído realmente que los días de la creación sean días con tiempo, y, motivos teológicos aparte, lo cierto es que son días muy poco convincentes en el sentido de la expresión temporal).

El tiempo es sobre todo –como dice la lógica modal– ontología de lo posible, silencio de lo sucedido, emoción, proyecto, percepción diáfana del cambio, enigma pasado, en fin, meandros del ser de las cosas. La información y la sucesión son su aparato, no su expresión ni su contenido. Lo que se sucede a sí mismo en el tiempo narrativo es la significación, la emoción y el sentido, y no simplemente lo que las palabras nos dicen que es sucesión. En el relato sacerdotal los días y las noches parecen dispuestos a transcurrir, pero lo que realmente ha transcurrido –y ahí sí que el tiempo ha cargado su pesada y cambiante mano– es ese Dios del versículo 2 en su trayecto hacia el primero de los días, tiempo del que curiosamente no se dice nada explícitamente, aunque los movimientos del relato lo presentan a toda plana –valga la expresión.

En realidad, este primer día de la creación anticipa cualquier cosa menos la posibilidad de tiempo. El sentido euclideano de la vista domina hasta tal punto que la imagen acaba fijándose y produciendo un efecto del todo estático. Desde aquí, el resto de los días de la gran semana parecen destinados a acumularse en el estatismo del primero en una impresión de planos simultáneos, igual

que si contempláramos algo parecido a un cuadro cubista en el que no todo es proporcional pero sí lineal.

La jerarquía de la vista procede además con una autoridad dada en exclusiva, sin sucesores y sin el acompañamiento de una corte sensorial; la vista es el único sentido en juego y se adueña de todos los rostros de la sensación. Dicho para concluir, estamos ante el procedimiento y estructura de la hipnosis. A aquellos movimientos de péndulo caótico de que hablamos más atrás, los sustituye –tras el bandazo– un péndulo de periodos exactos que reclama el trance y la suspensión de la conciencia del lector. La abstracción de uno de los sentidos deshace la sinestia corporal con la que habitualmente nos sumergimos en el medio, siendo su producto un sentimiento de irrealidad a la vez que de control delegado a instancias por las que la conciencia simplemente deambula.

Dicho de otro modo y con referencia al texto que nos ocupa, estamos en manos del relato, fascinados por la manera en que han desaparecido todos los sentidos menos uno en una misteriosa creación de mundos. La rigidez del creador es la hipnosis del lector, expulsado ya de cualquier posibilidad de penetrar la nueva conciencia del Dios y viendo cómo la suya se ensimisma, sale de sí y le observa exteriormente. El protagonista se queda tan solo de sí mismo como solo se queda el lector ante lo que ahora se le ofrece. ¿Cómo no hacerse toda clase de preguntas, cómo no intentar interpretarlo todo, cuando nada se dice y las palabras leídas provocan la necesidad compulsiva de ver, de ver algo? Las palabras planas son hipnosis.

Hay que escapar hacia atrás en este texto –*Teshuvá*– para no quedar atrapado en el trance hipnótico de la geometría textual y que la conciencia vague por los significados y las variantes como si nos hubiéramos abandonado en manos del artificio. El Dios querría no ser reconocido ahora, querría que siguiéramos la oscilación de su pén-

dulo textual y que le permitiéramos olvidar –olvidando nosotros– el conflicto que le ha traído hasta aquí. Nos obliga y se obliga a ver para que no le veamos a él. Está herido y pide un momento de paz; ha librado una gran batalla inesperada en el campo donde había pensado desaparecer, y está cansado. No parece haber aquí nada más. ¿No lo hay?

Es un personaje al que las decisiones le salen mal, es lógico preguntarse por qué ésta habría de salirle bien. El Dios quiere olvidar. ¿Olvidarlo todo? La verdad es que no todo. Todo es siempre mucho. Quizá no haya dos dioses en el relato, sino uno sólo que comunica sus dos perfiles, sus dos tratos con la creación a través de algo que no ha olvidado, que no ha abandonado. ¿No es eso precisamente su deseo de seguir creando? Porque el Dios desea todavía, con olvidos y con muecas, con malos sentimientos y con artificios, seguir con su obra. Quizá «deseo» sea una palabra demasiado fuerte, demasiado volitiva y electiva, para hablar de lo que sucede. Si no es deseo, quizá se trate de otra fuerza, de algo que sigue empujando el relato o quizá del propio empuje del relato. Podría tratarse, por ejemplo, de que este Dios aún no ha percibido completamente que la creación tiene sus propias reglas y que, mientras se insista en ella, nunca se está totalmente a salvo en la forma en que él quiere estar a salvo: hacer sin que le miren, crear para irse, convertir su producción en centro de las miradas ajenas mientras él mira hacia otro lado. Quizá siga cometiendo el mismo error del principio y piense que su extraordinaria potencia es suficiente y que no ha de rebajarse a la ley de la criatura –que, por pequeña que sea, por indolente o impotente, la tiene, como hubiera debido saber desde el quebradizo estruendo de su primera creación, allá por cuando se le ocurrieron las primeras palabras. El hecho es que algo parecido a una intención continúa. Acaso sea buen momento para

sospechar del todo que este Dios quiso crear realmente unos cielos y una tierra, y que tropezó con la naturaleza de las palabras, de modo que sus propósitos fueron absorbidos por este inesperado drama. Desganado, extenuado, pero profundamente irritado, estaría exigiendo a las palabras que viesen –como quien, al final, habiendo buscado la compañía y el sosegado amor de un animal doméstico, se encuentra de pronto obligado a disciplinar sus instintos y a someterlo, olvidando el anterior propósito y relacionándose con el animal a través de aquello que menos le interesaba o que no le interesaba en absoluto y en lo que, sin embargo, vuelca ahora su intensidad y su tiempo. Más de lo que se figuró nunca que dedicaría a aquel amor sin conflictos.

El caso es que hay un deseo que Dios no deja o una fuerza imprevista que no le deja. Sea cualquiera de las dos cosas –con ambas se acertaría más– se converge en un asunto que es difícil pasar por alto. Funciona como un indicio en el sentido revelador de la palabra, al estilo de una mancha de sangre o de una huella dactilar en la investigación de un crimen. ¿No estamos en el primer día de la creación ordenada, articulada, visible, donde todo está puesto por la exigente claridad de quien aspira a vivir sin tensiones, a negarlas con olvido, a plantar su pie en el cuello de ese monstruo de angustia roedor de entrañas? ¿Por qué surge entonces algo no actualmente creado, algo que viene de atrás, una presencia que con arreglo a las nuevas intenciones se antojaría, más que inútil, desabrida?

Desde atrás llega la marca, el indicio del verdadero ánimo que se oculta tras la pretensión: la oscuridad, nada menos que aquella oscuridad por encima del abismo de la que ahora Dios separa la luz. No puede ser otra, porque no hay otra en el relato y hoy no ha sido creada. «Y apartó Dios la luz de la oscuridad.» Es la oscuridad

que estaba antes, no es ningún producto de nada presente; una de las materias deslizantes a causa de la cual lo material se fugaba y el ojo tensaba su percepción. Una prueba de algo que sucedió y que se había querido olvidar, pero que se resiste a desaparecer y a quedar sumergido con todo el piélago de calamidades en el angustioso versículo en que el paisaje fue aire y desamparo.

Se trata de una presencia más que inquietante tanto desde el punto de vista de las criaturas que tengan que habitar el mundo –una señal persistente de un tenebroso mundo anterior–, como desde el punto de vista del creador que aún no se ha desembarazado –no puede o no quiere– de la escisión personal e insufrible entre crear y revelarse. Lo uno y lo otro dan en lo mismo. La criatura no tiene otro camino que sufrir las desavenencias del Dios consigo mismo. No es que el Dios se haya propuesto diseñar una amenaza a través de un vestigio que se haga patente en el transcurrir de las criaturas para que éstas, si algún día se desmandan, sepan qué les espera –la inmersión en la tiniebla y el miedo intuidos como falta de mundo–, sino que la propia división interna del personaje creador hace acto de presencia en su creación. Remite a su psicología torturada, porque proviene de ella, aunque desde la perspectiva de las criaturas se palpe una reserva en el orden del mundo, un punto negro, una amenaza perpetua al equilibrio.

El miedo de la criatura lectora puede llevarla a vivir con el sentimiento de que esa oscuridad está ahí para engullirla por el mandato de una voluntad superior, a su vez poco clara. Así lo han señalado repetidamente los grandes críticos de la Biblia: Dios sitúa la amenaza junto al orden en una coexistencia que es estructura del mundo. Pero la lectura narrativa no permite que ese sentimiento se haga dueño del sentido del texto: la cuestión recae enteramente sobre el personaje, por más que la

criatura tenga que sufrir las consecuencias. La acción es acción del personaje que, con sus equívocas e implacables decisiones, lo acapara todo; lo demás es producto con lo que se relacionará o no, según le convenga, según sepa o según decisiones nuevas. No puede discutirse que la estructura del mundo es orden junto al abismo y que la oscuridad está bien plantada en medio de la voluntad visoria del primer día de la creación –paradoja justo en el inicio, igual que hubo otra paradoja en el otro inicio–, pero el punto de vista de la narración está en el personaje y en ningún otro sitio.

Dios ha colocado una oscuridad de los orígenes en los principios ordenados, voluntariamente o porque su voluntad no es lo adecuado para tratar con ello, de modo que pierde en el juego. Ese contraste entre el personaje rígidamente decisorio y el personaje con grietas –que filtran la oscuridad– vuelve más autoritario, más inflexible, al personaje que aparece ante la vista diciendo sus palabras, y también más confuso, más enigmático, al que ha traído un vestigio del universo en fuga. La división del Dios, a fuerza de imágenes claras y de imágenes tenebrosas, está en su apogeo. Sin embargo, es el mismo y ese ser el mismo es el que hace de él un creador.

La división procede además con una simetría descorazonadora: el día sucede a la noche y cada uno tiene igual medida, igual presencia. Al final del día primero ya no se trata sólo de un punto negro e increado que el autor ha dispuesto como una señal de alerta o como un resto de otro tiempo, sino de una completa equivalencia entre términos opuestos que vienen de mundos opuestos.

Hemos asistido a un proceso –bastante revolucionado, por cierto–, aunque no hayamos asistido a un tiempo. Dios dijo que se hiciera la luz y con la luz vio que la criatura era buena. Hasta aquí todo parecía seguir una dirección por brusca y variante que fuese respecto de la ante-

rior, pero a partir de ese momento hay una búsqueda nueva: el personaje separa la luz de la oscuridad y organiza la vida en días y noches. La gran oscuridad ha sobrevenido al texto de pronto. Es difícil imaginarse la luz creada en el interior de la oscuridad y al personaje comprobando que es eficaz; hay una contradicción lógica entre crear la luz y separarla de la oscuridad después. Si la separó no la creó cuando dice el texto que la había creado, ni Dios vio cuando dice que vio; y si la creó entonces, ¿qué necesidad había de separarla, estando ya a la vista como al parecer estaba? No, no es la lógica de las acciones naturales lo que se está narrando, sino una lógica de la creación cuyos movimientos internos siguen pautas muy distintas. Cuanto más se avanza en este primer relato, más claro queda que no se está hablando de la construcción de un mundo objetivo, sino de la construcción de la construcción.

La oscuridad sobreviene desde ninguna parte sencillamente porque la oscuridad ya estaba y siempre había estado (en una existencia no dependiente de su localización): es una especie de emergencia privada que nada tiene que ver con la planimetría del mundo de los objetos. Llega y ya está, alguien la llevaba guardada y se le ha aparecido. Si a esta oscuridad le diéramos un estatuto objetivo, el artefacto del universo no alcanzaría más allá del nivel de cachivache: incongruente, desvencijado, fortuito. O el constructor, más que realidades de algún tipo, crearía ilusiones de prestímano al que no se ha visto sacar las cartas de la manga. O crea o separa, o ve o no ve. No hay objetividad porque aquí no se está tratando de objetos en un contexto material, podríamos decir, de *applicatio*. Éste no es un mundo artifactual: es un mundo donde lo de afuera es lo de dentro, como la edad, la piel, el sentir y el existir. El mundo es una bagatela comparado con quien hace el mundo. Imago, sí, pero ¿de qué o de

quién? No, desde luego, imago mundi. Tampoco nos movemos en absoluto en el campo de una psicología introspectiva, sino de la verdadera forma del mundo creado cuya presencia fundamental y más constante es la del creador, conciencia inhabitada que produce imágenes habitadas.

En el primer día de la creación, Dios empezó por un lado y acabó por otro. Quiso ver con claridad y acabó trayendo toda su oscuridad. Apenas sabía que la llevaba consigo. Así que cuando surge, piensa que siempre había estado allí y acaba componiendo un cuadro de estricta lógica formal, tan formal como los añicos en que salta en cuanto se mira a través de ella. A Dios le va mal con las decisiones, porque en cuanto las lleva a cabo dan como resultado un paisaje de trampas peligrosas.

Eso sería en gran medida el libro del Génesis y la Torá, por proyectar al infinito estos pequeños sucesos del principio: un Dios a mal traer y a mal llevar con sus decisiones, sus castigos y sus promesas. Un Dios que intenta sobrevivir a la angustia del lenguaje, de las criaturas inesperadas, a las miradas del lector, al compromiso con su obra. Moisés pegará dos veces con su vara en la roca de la que el agua ha de brotar y su duda le impedirá entrar en la tierra de la gran promesa. Dios no soporta aquello en lo que no puede soportarse, Dios no soporta dos veces en nada, porque él es siempre dos veces. Tan clara era su decisión de este primer día como oscura es su conclusión. Volvemos a *bereshit:* una tremenda potencia choca contra unas limitaciones pequeñas, una gran decisión trae consigo una verdad reductiva. Dios regresa a lo oscuro a una velocidad proporcional a su huida hacia lo claro. Dividir geométricamente el día y la noche –lanzado como está a un horizonte lineal de planos y de visibilidad– es jugar con el cartabón, no con la conciencia. La angustia ya no se queda en el terreno de la percepción y

del lenguaje, sino en el de la obra; creía más que nunca estar escapando por la obra, porque ahora había obra visible y en consecuencia otros que podían dirigir su mirada hacia ella, hasta otros que llegarían a contemplarla con temor: ese punto negro ampliándose en la noche de todos los días. Un lector incauto puede seguir con ojos alelados la obra de su Dios, de su protagonista, sin ver que su Dios mira al abismo, no puede dejar de asomarse al vértigo.

Se trajo la oscuridad y le dio geometría al mismo tiempo que la había negado con toda su claridad, en apenas un dedo de texto. Al personaje le tenemos más duro que nunca, porque nunca ha estado más expuestamente dividido. En cuanto a su deseada desaparición de la escena más iluminada, los deseos empiezan a convertirse en demoliciones. Cada vez le vemos mejor, cada vez inquieta más.

«Dijo Dios: "Desde ahora yo diré y el resto callará. Las palabras serán luz con la que vea, y eso serán." Pero, entonces, de lo anterior se trajo Dios la oscuridad e hizo días y noches. Había hecho la luz, pero su oscuridad volvió: a partes iguales, dividiendo el mundo. Le pareció bien, miraba hacia otro lado. Y atardeció y amaneció: día primero.»

La luz se reescribe en el Antiguo Testamento como manifestación de la divinidad: la criatura luminosa se ha elevado hasta el creador y se confunde con él. Ya no hay cosa creada, sino visión de la extrema potencia que la contiene. Diríamos que el acto creador se ha salido del foco narrativo y ha dejado de importar. En su lugar hay una energía transcendente, un Dios difuso cada vez más temible y cada vez más contemplado desde la óptica humana, desde la hartura de lo precario. La forma en que la perspectiva decae hasta el ámbito de los hombres hace que la concepción de Dios se difumine en las esferas y que la percepción del mortal entregado a sí mismo tenga longitudes progresivamente chatas. Ni se ve lo de aquí, ni se ve lo de allí. (La ley, los mandatos, las reglas de la vida, acabarán por imponerse y diseñar un mundo de estructura económico-legal; en la ceguera y en la debilidad, la ley es la única que tiene ojos y fuerza para compensar lo impensable.) El espíritu humano encerrado en sí mismo observa a lo lejos estelas de su Dios mientras su percepción se aloja en figuras deformadas, propias y ajenas. El antropomorfismo crea monstruos divinos y monstruos que perecen. El filósofo Spinoza rehuyó esta perspectiva del libro sagrado y la convirtió en una crítica fundamen-

tal a los sortilegios de la religión. Fue invitado a irse de todos los sitios.[1]

Lo curioso es cómo la luz planimétrica del principio evoluciona en el Antiguo Testamento hacia luz que confunde los contornos con sus transcendentes manifestaciones. Por su parte, las tinieblas, que no eran criatura, van desembocando en el simbolismo de la noche. Luces y oscuridades sirven para la difuminación de un mundo que ya no será claro y oscuro y ni claro ni oscuro, sino fama del desdibujamiento. Dios interpela al pobre Job, que apenas sabe quién es, sobre su conocimiento de lo inaprehensible: «¿Por dónde se va a la morada de la luz? y las tinieblas, ¿dónde tienen su sitio?» (Job 38, 19). Dios abusa del más confundido de los mortales, pero en realidad el episodio de Job sirve a una representación del gran proceso de la pérdida de certezas, de perfiles y de márgenes. Dios ya no es visto y el hombre ya no se ve a sí mismo. Se cantan las excelencias y se componen epifanías, pero tales patetismos, en vez de engrandecer, sofocan. «Arropado de luz como de un manto, tú despliegas los cielos lo mismo que una tienda» (Salmo 104, 2). «Mandas tú las tinieblas y es la noche» (Salmo 104, 20).

En el apócrifo Libro de los Jubileos, el llamado «Pequeño Génesis», de tendencia esenia, se reescribe el primer día de la creación proponiendo la luz como una circunstancia o elemento más y se rechaza su creación particularizada, total y primera. La oscuridad es rebajada también a la categoría de caso. Los dos primeros versículos del relato sacerdotal, por otro lado, han sido borrados de la escritura, pero su conciencia aletea en las decisiones de este relato que no entró en el canon judío. La angustia y la dificultad se convierten en una epifanía heterogénea, grandilocuente, donde lo más preciso es cantar las bondades de la creación y cuyo protagonista es indudablemente la alabanza humana. Hace tiempo que el crea-

dor ha desaparecido de la faz de sus obras. Por si fuera poco, los ángeles entran en una escena en la que ya no queda sitio para más mediaciones. Redactado en el primer siglo antes de Cristo, el relato tiene la consciencia difuminante de las reescrituras veterotestamentarias.

«En el primer día creó el cielo superior, la tierra, las aguas, todos los espíritus que ante él sirven, los ángeles de la faz, los ángeles santos, los del viento de fuego, los ángeles de la atmósfera respirable, los ángeles del viento de niebla, de tiniebla, granizo, nieve y escarcha, los ángeles del trueno y los relámpagos, los ángeles de los vientos de hielo y calor, de invierno, primavera, verano y otoño, y todos los vientos de la obra de cielos y tierra, los abismos, la tiniebla, la luz, la aurora y el crepúsculo, que él preparó con la sabiduría de su corazón. Entonces vimos su obra, y la bendijimos y alabamos en su presencia a causa de toda ella, pues había hecho siete grandes obras en el primer día» (Jubileos, 2, 2).[2]

El espacio euclideano del Dios Sacerdotal empieza a hincharse y a cobrar volumen, más por efecto del cántico humano que de la verdadera estructura de la creación. No aparece ni el nombre de Dios. Cuando Miguel Ángel pinte este primer día en la Capilla Sixtina, dividirá el fresco en dos partes simétricas, luz y oscuridad, pero en medio aparecerá el color –una especie violácea, en la frontera entre la gama fría y la caliente– vistiendo a un Dios contorsionado. El Dios se retuerce de color y queda comprometido entre la luz y la sombra, ya no ausente, ni mirando lo lineal a distancia. El cántico del color con todas sus implicaciones.

Elias Canetti distinguió entre la imagen respiratoria y la imagen cromática.[3] En el relato de la creación la imagen respiratoria evoluciona desde lo deslizante y huidizo hasta lo que produce la visión articulada y geométrica. Son dos maneras de tratar con el aire, pero el sentimiento las comunica en su progresión. Desde la invisibilidad

real (Frye) hasta la falsa y excesiva visibilidad que acaba trayendo la tiniebla («la geometría deja el espíritu como lo encuentra», escribió Voltaire...,[4] así que la noche acecha, diríamos nosotros). Si la narración sacerdotal tiene principios atmosféricos, la posteridad se convertirá al cromatismo. El narrador Yahvista, en las zonas descriptivas, será un cromático. El color es un compromiso afectivo y una suspensión de la línea. Por otro lado, la dependencia de la retina hace de él una naturaleza y un campo de acción propiamente humanos (Goethe dedicó a esto décadas de su vida). El punto de vista humano sobre la creación es epifánico, salmodiante, cromático. El punto de vista del creador es euclideano.

William Blake ha sido uno de los pocos artistas inmersos en el cristianismo que lo ha visto de otro modo. Ciertamente, su religiosidad era un asunto bastante personal. En *El anciano de los días,* pintó a un Dios que colocaba un inmenso compás sobre la faz oscura del abismo. El viento azota sus cabellos blancos y la figura está en cuclillas y desnuda. Un elemento curioso de la composición es que la mano que sostiene el compás es la mano izquierda, mientras la derecha está escondida de forma bastante antinatural en algún sitio entre la espalda y el costado, y no aparece. El cuadro tiende a la negritud sobre un clima rojo nada tranquilizador. No hay majestad en el Dios, lo que hay es una concentración ensimismada en el compás, desnudez, tiniebla y esa mano oculta como la de una traición. Se percibe la fuerza tanto como los elementos contradictorios. Los gestos de la creación son inquietantes. A la composición le vendrían bien, aplicados al Dios y a su universo, aquellos versos de Byron: «Cuando nos pesa el mundo / ya no hay recompensas de fama o dinero.»[5]

El segundo y cuestionable legado de este primer día de la creación está, como no podía ser menos, en la pala-

bra. El aire del conflicto se transforma en la palabra poderosa de los actos ilimitados: las palabras hacen y hacen cuanto son. El Dios del primer día de la creación ha dejado aquí una impronta a la posteridad: el hacer del decir. «Así será mi palabra, la que salga de mi boca, que no tornará a mí de vacío, sin que haya realizado lo que me plugo y haya cumplido aquello a que la envié» (Isaías 55, 11). «¿No es así mi palabra, como el fuego, y como un martillo golpea la peña?» (Jeremías 23, 29). La palabra se autonomiza y se resuelve en acción. Es palabra-acción concentrada en una instantaneidad que cuando pase al terreno civil de las artes alimentará muchas mitologías del artista. Se ha olvidado lo quebradiza que es esa palabra, el desconcierto del que sale, la división que transporta. Pero todo ello será sustituido por la creación instantánea, sin pasado, sin conflictos, sin oscuridad. La palabra es un poder sin grietas y su soplo es algo henchido de realidad. «Pues estoy lleno de palabras, me urge un soplo desde dentro» (intervención de Elihú en Job 32, 18).

La tradición hebrea llevará, sin embargo, esta palabra a un territorio menos excesivo que el de la cristiana, otorgándole un estatuto dentro de los sentimientos humanos. Es una palabra inaccesible cuyos comportamientos son casi mágicos, pero que puede sentirse. «La purificación de los vestigios mágicos a lo largo de siglos en Israel» de que habla Von Rad, se debe a los esfuerzos de la lectura judía por llevarla a un terreno de sentimientos, de imágenes, de presencia constante, aun teniendo en cuenta su lejanía. Se diría que los judíos se empeñan en ver su inaccesibilidad más allá de las consecuencias que tenga para lo inaccesible. La Cábala sería buena prueba de ello.

A Orígenes un rabí de Cesarea le contó que la Escritura Sagrada es una casa con muchos aposentos y que cada uno tiene una llave que no es la suya. Por otro lado, también se sabe que cada palabra de la Torá tiene seiscientos

mil rostros, según el número de los hijos de Israel que se encontraban reunidos en el Sinaí en la época de las tablas de Moisés. La Torá es considerada en su conjunto como el nombre de Dios. Como explica Scholem,[6] esto no significa que pueda ser pronunciado como tal nombre, sino que Dios expresa a través de la escritura su ser susceptible de ser revelado por la creación. Para la Cábala el mundo secreto de la divinidad es un mundo de lenguaje, ciertamente inaccesible, pero ciertamente propagado a través de las letras de la Sagrada Escritura. En resumen, el lenguaje humano nunca podrá alcanzar el divino, pero podrá percibir su infinita variedad de sentido gracias a la escritura, gracias a las palabras legadas y reveladas. El contrapeso de lo imponderable es el texto: ahí se relativizan las magnitudes y la infinitud del sentido se siente. Posturas aparentemente más extremas como la de Pirqué Rabbí Eliezer han de entenderse como prolongaciones del sentimiento judío y no como puntos de contacto con la interpretación cristiana que se verá a continuación: «Antes de la creación del mundo, existían sólo Dios y su nombre»,[7] lo que vendría a decir que la Torá era preexistente junto con Dios. Una curiosa expresión judía dice que el hombre es un *hay hamedaber,* un ser viviente parlante.

San Agustín sintetiza del todo la postura cristiana. La empatía –por remota que sea– entre el Verbo divino y la palabra escrita es triste fantasía de los mortales. El Verbo es pura potencia, omnisciencia, instantaneidad. Las palabras nos dejan interpretar, pero no sentir. Menos mal que tenemos la filosofía. Todo remite al gran agujero teológico. Por ejemplo, en el versículo 2 se insinuaría «la Trinidad del Creador, porque reconocemos la referencia completa de la Trinidad, pues al decir la Escritura "en el principio hizo Dios el cielo y la tierra", entendemos que el Padre está incluido en el nombre de Dios; y el Hijo en

el de Principio, el cual es Principio, no para el Padre, sino en primer término y principalmente para la criatura espiritual, creada por Él y, por consiguiente, para toda criatura; y el Espíritu Santo en lo que dice la Escritura "y el Espíritu de Dios era llevado sobre el agua"».[8]

San Agustín, maravilloso escritor en el dominio del alma humana, es francamente arrojado cuando se sumerge en la interpretación. Para el de Hipona, Dios no hizo primero lo informe y después la forma, ni primero dijo que se hiciera la luz y después se hizo la luz, sino que todo ello conforma un único tiempo en «el Verbo coeterno al Padre», aunque sucede que «como estas cosas convenían anunciarse por la Escritura y no podían narrarse a la vez, ¿quién duda que debió decirse primero aquello de donde fue hecho algo, y después lo que se hizo allí?».[9] Es decir las cosas no son lo que parecen, y de hecho no son ni las mismas cosas. Los actos de Dios serían desgarrados y vapuleados por las exigencias y condiciones de la narración, que no es otra cosa que una adaptación al entendimiento humano.

Lo que sucede con la narración sucede con el significado de las palabras. La luz del primer día de la creación es «la sabiduría de las cosas creadas», luz intelectual y espiritual, y «se menciona la Santa Bondad cuando se dice "vio Dios que era bueno", en cuya Bondad agrada a Dios todo lo que es perfecto según la medida de su naturaleza creada».[10]

En cuanto al decir y hacer de Dios, «debemos entender que fue un dicho incorpóreo de Dios pronunciado en la naturaleza de su Verbo coeterno, con el que llamaba hacia sí a la imperfección de la criatura (...). Cada criatura imita a su modo al Verbo de Dios, es decir, al Hijo de Dios, siempre unido al Padre por absoluta semejanza e idéntica esencia, por la que Él y el Padre son una misma cosa».[11]

Las palabras, en resumen, son verdaderas limitaciones del Verbo que es pura e ignota potencia, algo sin tiempo y sin espacio, establecido en el lugar de los misterios. Todo el aparato de la filosofía y de la teología sólo sirve para llevarnos a ese último territorio intransitable donde lo que no se comprende no se comprenderá jamás. Pobreza de la razón humana, oprobioso artificio de la narración escrita. Las palabras nos expulsan aún más de la esfera de lo divino, cuya fe es ciega y, por tanto, no lee.

Antes de San Agustín, hacia el siglo I de nuestra era, un crítico literario que escribía en la *koyné* helenística, llamado probablemente Casio Longino, Dionisio de Halicarnaso o Dionisio Longino, dejó un ensayo sobre lo sublime en el que pueden encontrarse algunas joyas del pensamiento literario. El autor ya percibió que la escritura sacerdotal no era una escritura cualquiera y que se atenía a efectos y propósitos. Hablando de los grandes pasajes que muestran a la divinidad y entre los que ya había destacado algunos de la *Ilíada,* dice: «Un efecto similar fue conseguido por el legislador de los Judíos, que no era un hombre común, pues comprendió y supo expresar debidamente el poder de la divinidad, cuando al principio de sus leyes escribía: «"Dijo Dios", dice ¿qué?, "Que sea la luz". "Y la luz se hizo"; "Que sea la tierra". "Y la tierra se hizo."»[12] Para Longino, nombre genérico con el que se conoce al autor del ensayo, este pasaje y otros muestran a la divinidad como algo verdaderamente inmaculado, poderoso y puro. El autor, a quien seguramente la literatura sagrada de los hebreos le caía muy lejos de sus intereses primordiales y francamente griegos, no trabajó con los versículos anteriores en los que su talento habría sin duda rayado a buena altura. No obstante, su sensibilidad le permite detectar la falsa desnudez de las palabras. Inmaculado, poderoso y puro –a los ojos de los otros, habría que añadir–, así quiere mostrarse efectiva-

mente el Dios que ha salido del versículo 2 con una grave decisión a cuestas. Longino falla en el personaje, porque no lo ha estudiado, pero no falla en sus intuiciones literarias: nada hay más inmaculado, más poderoso en su síntesis, y más puro que el lineal espacio de Euclides, que la sucesión de planos en la contemplación de los objetos. La divinidad decide mostrarse en la línea, como también intuyó Blake con su compás a siniestra.

Hobbes consideró a Dios autor del lenguaje,[13] pero separó este lenguaje –dentro de la tradición judeocristiana– de los nombres de las cosas y, en consecuencia, del lenguaje humano. El sustantivo, la sustancia, no se halla en nuestras palabras, de modo que Dios se vio finalmente abocado a introducir a Adán para que diera nombre a las criaturas. El nombre dado a los animales no forma ya parte del relato Sacerdotal, sino del Yahvista, pero la importancia del lenguaje, el verdadero magma del sentido articulado proviene inexorablemente del relato inicial y del estilo inicial que se propaga por el Antiguo Testamento, a veces por la misma mano Sacerdotal y a veces por la mano de quien le sigue, reescribe o ejercita.

Resulta curiosa, aunque lo es menos desde la perspectiva judía del comentario y de la palabra dicha, la afirmación de Eisenberg de que Dios escogió lo audible y no lo visual.[14] El contexto en el que esto se dice está relacionado con las manifestaciones de Dios (en el pasaje citado de Moisés, por ejemplo) y con la tradición que hace de la escucha algo más rico y más auténtico que la visión y la contemplación. Hechas estas salvedades, lo cierto es que la suma de lo audible y lo visual es lo legible. No sólo es que la palabra escrita y comentada contenga ambos sentidos, sino que Dios expresamente exige ser leído, es decir, exige que se dé sentido a su relato. El relato no es una simple legislación de las cosas, sino un sentido oculto. Si hay que reescribir y comentar, es porque hay una estruc-

tura legible, es porque hay un material impreso, inamovible, en el que convergen las miradas y de las que sale disparada la discusión y el comentario. Ver la voz, ver lo escrito, ver lo reescrito..., y escucharlo a otros, en otros, hasta en uno mismo: lo visual y lo audible es texto, es decir, lectura.

Northrop Frye ha señalado que el énfasis en la palabra «implica que la voluntad de comunicarse con los hombres forma parte de Dios».[15] La afirmación es enteramente dudosa en lo que se refiere al relato Sacerdotal de la creación y demasiado genérica y expuesta en lo concerniente al Antiguo Testamento. Ya hemos visto que las palabras de Dios le sitúan a él en el primer plano de la narración puesto que, sobre todo, revelan sus tensiones. La perspectiva del lector y la perspectiva de la criatura –que convergen en la criatura lectora, tan anterior como la más primera– son tan completamente necesarias como secundarias. Es evidente que todo relato y toda creación de relato prefiguran y configuran un lector, pero la posición de éste en el relato tiene pesos relativos en lo que afecta al tema o argumento en desarrollo. El lector o el humano (tanto da lo uno como lo otro para el texto que tenemos entre manos) que Dios necesita en esos momentos es una figura difusa colocada al fondo, todavía sin hacer. Por otra parte, se podría decir que en todo relato la palabra está enfatizada, explícita o implícitamente, pero que la voluntad de comunicarse depende en mucha mayor medida de las formas que adopta el texto para ofrecerse. Llegará el día en que este Dios tenga que decidirse a formar su criatura lectora, pero ello será fruto de un largo proceso, de una tensa biografía de autor, no de una condición meditada desde el principio.

Por otra parte, ni aquí ni más adelante parece que las palabras del Dios estén impulsadas por un deseo vehemente de comunicación, ni parece tampoco que sean su

principal vehículo para hacerlo. Esas palabras, cuando no tienen categoría de mandato, tienen estructura de laberinto –valga la *contradictio in adjecto*–: ante ellas los hombres descubrirán que el sentido de sus vidas consistirá en el inagotable desciframiento (junto a la agotada existencia) y en procurar inéditos problemas. Ciertamente, desde nuestra pintura, Dios se revela en las palabras, pero se revela a pesar suyo, con sus decisiones, sus equivocaciones y sus paradojas. Quien escribe o cuenta es consciente de que en ese juego arriesga lo que sabe, pero también (deberíamos decir «sobre todo») lo que no sabe. Queda expuesto a la mirada de los otros, si bien saber esto, tener consciencia de esto, es algo que se alcanza muy tarde, cuando el relato ha concluido, cuando quizá todo ha concluido.

Nuestro personaje no tiene empeño especial en comunicarse, sino en desaparecer, y si algo quiere comunicar es desde luego una imagen que no descubra los oscuros motivos del ser que quiso desaparecer –oscura y final, inconscientemente, revelados. La pregunta, en cualquier caso, siempre será la misma: comunicar ¿qué?

Por lo demás, las manifestaciones de Dios tienen efectivamente un carácter visual y auditivo cuando su voluntad de comunicarse se hace patente, cuando se producen como un acto consciente, en menoscabo de las palabras. El personaje tiende a vehículos de mayor tracción mecánica y de mucha mayor inmediatez que le permitan comportarse como un estallido de energía cegadora, ensordecedora o prodigiosa. El difícil sostén de la palabra como voluntad comunicativa con el hombre puede constatarse, amén de en el relato Sacerdotal en el que seguimos inmersos, en las exigencias, por ejemplo, que Dios impone a Adán en el Paraíso ya dentro del relato Yahvista: el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal es una prescripción incomprensible para la criatura; llevado al orden de

la comunicación –comunicar lo impensable– sólo puede considerarse una trampa, aparte de un desdén.

La palabra, la metafísica de las palabras, el ser del lenguaje, son asuntos propensos a la ensoñación, pero en el relato bíblico cumplen funciones restringidas y concretas que hay que solventar antes de entrar en el éxtasis de la sugerencia. La interpretación cristiana puso la palabra por las nubes, es decir, en un universo de vapores y de precipitados celestes. Grandes críticos y exégetas de la Biblia se resisten a abandonar un campo tan abundoso como narrativamente estéril.

Lo peor ha pasado a la mitología del artista, tan sustentada por él mismo como alimentada e incoada por las cohortes culturales. Occidente sigue viviendo en un mundo de creadores *bará* de inexplicable potencia, cuya verdadera personalidad es oscura y huidiza y cuya producción es, en sustancia, inaprehensible. «La ambición del novelista moderno es aprehender toda la naturaleza humana, englobando sus mudables contradicciones» (François Mauriac).[16] «La característica esencial del novelista realmente grande es una compasión a la manera de Cristo, que todo lo abarca» (Arnold Bennett).[17] El discurso de la interpretación se comporta ante ellos con una modestia aparentemente servil, pero con una seguridad producto de la jerarquía que se tiene sobre la masa pública. El artista ha quedado transcendido a condición de que el mediador –crítico, intérprete, teólogo, sacerdote– gane en su prestigio sobre los demás. Se sospecharía que los mediadores se han sacudido de encima al creador casi de la misma manera en que el creador del Génesis ha sido sacudido del sentido narrativo del texto para permanecer congelado durante siglos en la fórmula «Dios dijo y Dios hizo». La instantaneidad del Dios que hace con palabras claras y desnudas es una instantaneidad aprovechable.

La extraordinaria potencia del hacer instantáneo es en realidad una huida del proceso y de la producción, una fuga de instancias terrenales. El genio, la inspiración, el golpe de luz, son instantaneidades voluptuosas del creador. «De nuevo os presentáis formas aéreas flotando a mi vista entre la luz y el oro...», escribía Goethe en su prefacio al *Fausto*. «Genio, tú, don del Cielo, sin cuya ayuda en vano luchamos contra la corriente de la naturaleza» (Fielding).[18] Henry James, por lo demás el gran racionalizador de la novela contemporánea, decía sentirse capaz de detectar cuándo había sido inoculado por un «germen» narrativo al percibir algo distinto en una escena banal e ininteresante. La germinación echaría a andar después en un proceso, pero la inoculación era instantánea e injustificada. Y naturalmente, y al mismo tiempo, los oscuros misterios del creador rodeando tanto golpe de luz. «¿Qué hay del estado creador? En él se saca al hombre de sí mismo. Se deja caer a sí mismo en su subconsciente, como si fuera un cubo, y extrae afuera algo que normalmente está más allá de su alcance... Y es que, desde luego, no lo hizo con fuerzas terrenas» (Forster).[19] «Pero lo que sé es que el escritor que posee talento creador es poseedor de algo que no siempre puede dominar, algo que, a veces, dispone y actúa extrañamente por sí mismo» (Charlotte Brönte).[20]

Resumiendo, el Dios de los dos primeros versículos habría nutrido lo misterioso en el escritor y en el artista, y el Dios del primer día habría proporcionado a esta mitología el rayo del hacer, la genialidad más veloz que el tiempo. Que, por ejemplo, Miguel Hernández fuera pastor en su niñez (aparte de que se sumiera en sus pensamientos en un árbol de la Residencia de Estudiantes) es una demostración palpable de que su talento no provenía de ningún sitio. Qué duda cabe de que eso multiplica la potencia de sus versos. Estamos ante esa clase de fasci-

nación que promueve un pintor que con un par de brochazos y en apenas unos segundos es capaz de hacer que un paisaje o un rostro aparezca en el lienzo (tal como le gustaba exhibirse a Picasso). Se trata de que el proceso –generalmente años de prácticas y de errores– desaparezca de los contenidos del acto. Por esa misma razón el aprendizaje artístico está constreñido a limitaciones transcendentes, dependientes y variables de la singularidad de los individuos. La forma en que esto se proclama no deja de resultar curiosa cuando en cualquier clase de aprendizaje sucede lo mismo: se garantiza que se da lo necesario para que se aprenda, no que todos lo hagan. Puede aplicarse a la composición de música sinfónica y a la realización de un huevo frito. Aunque la educación artística ha ido ganando terreno en los planes de enseñanza y en los comportamientos privados, un último reducto –como la aldea de Astérix– aún resiste los embates de la disciplina, el proceso y el rigor de los conocimientos: la escritura literaria. Prescindiendo de las modalidades americanas –departamentos universitarios de *creative writting*–, más bien a modo de talleres, y de los extintos institutos de literatura de los países del Este, es éste un campo de la enseñanza –es decir, de los procesos– que linda maravillosamente con lo desconocido.

A Dios se le arrancó su proceso –sus tensiones con el crear, con la pérdida y su salida hacia la rigidez de perspectiva euclideana– y en el seno de Occidente la humanidad lectora y creadora acabó perdiéndolo para sí misma. La mitología, la magia y los misterios, mezclando sus ingredientes de diversas formas y con distintas cantidades, prepararon un cóctel que no pasa por el esófago y que va directamente a las estupefacciones del alma.

UN CIELO A GOLPES DE MARTILLO
Día segundo

> Dijo Dios: «Haya un firmamento por enmedio de las aguas, que las aparte unas de otras.» E hizo Dios el firmamento; y apartó las aguas de por debajo del firmamento, de las aguas de por encima del firmamento. Y así fue. Y llamó Dios al firmamento «cielos». Y atardeció y amaneció: día segundo. (Génesis 1, 6-8)

En el primer día de la creación articulada, Dios estaba creando la luz cuando sobrevino la oscuridad. Con la misma decisión con que estaba haciendo la luz se encontró dividiendo el mundo en días y noches. La decisión inicial y luminosa fue revocada por una presencia, más que imprevista, indeseada –y también salida del centro fragoroso de un alma propia. Bien, de nuevo tenemos al Dios ante un dilema cuya resolución puede dar lugar a creaciones distintas. El Dios decisorio está enfrentado siempre a decisiones a causa de su mala relación con esa clase de actos, a causa también de que uno de esos actos en el inicio no fue suficientemente pensado y de él resultó un conflicto superior: crear para desaparecer no es desaparecer, sino acabar revelado por la creación.

La cuestión es ésta: o sigue actuando al estilo de «hágase la luz» como si no hubiera pasado nada y entonces es más que probable que sus oscuridades y conflictos le sorprendan entrando por la trasera de sus creaciones, o actúa contando con ello. Es decir, o el Dios es consciente de lo que ha pasado el primer día o no lo es o no quiere serlo. La creación al primer estilo nos daría una repetición machacona del primer día en los siguientes, hasta llegar a uno en que, ya abatido, hastiado de reiteraciones

y de traqueteos que le convertirían en una especie de pasajero de sus artefactos falsamente móviles, el Dios abandonaría su creación en un punto cualquiera y en una criatura cualquiera. El personaje creador haría algo y a continuación se vería contradicho por la habitual insurgencia de su inaprehensible pasado. Cosa muy cansada cuando tercamente todos los días son así y además se sabe que todos los días serán así. La creación al segundo estilo produciría al menos expectativas nuevas. Se trataría de actuar teniendo en cuenta que los días y las noches, las luces y las sombras, lo lineal y lo curvo, la creación y sus contradicciones, estarán siempre ahí, que preceden a lo demás en tiempo y en sustancia de la misma forma en que el creador precede a lo creado, de modo que, tal vez, con tanta precedencia, fuera conveniente actuar en primer lugar sobre ello.

La luz fue una decisión –aparte de una creación– a lo grande, pero al instante fue manchada y se quedó a la mitad de ser disuelta: una última iniciativa del Dios reparte por igual un propósito y su negación. Resulta curioso que en los dos días siguientes la creación ataque las aguas y lo vacío más allá de fulgurantes novedades. Aquellas aguas primordiales del versículo 2 serán ordenadas y aquella tierra vana y vacía se llenará de abundancias –más que vegetación, árboles y semillas, el efecto será de llenado, de no dejar ni un palmo libre, incluyendo la germinación subterránea.

El segundo día de la creación está todo él marcado por una misteriosa actividad que no cumple ninguna función aparente –y cuyo verdadero cometido se verá en el siguiente día, el tercero– y que no exhibirá en consecuencia la fórmula de eficacia final, el *ki-tob*. Visiblemente, ha desaparecido la fórmula instantánea «Dios dijo y hubo lo que dijo» para dar entrada a un proceso de deliberación que finalmente concluye en la obra sin objeto.

El día segundo, en resumen, parece la antítesis o el reverso de lo que había sucedido en la creación anterior.

En primer lugar, Dios plantea que haya un firmamento en un sentido muy diferente al de que hubiera luz. Allí, la necesidad de la luz no era explicada por nada, tal vez porque la misma grandiosidad de la criatura no necesitaba explicación. Sucede, sin embargo, que la gloria de esta criatura está enormemente rebajada por su tratamiento, amén de que acaba compartiendo su imperio con lo opuesto. La forma en que Dios la enuncia con su lengua geométrica, su eficacia en términos electrodomésticos y su cohabitación con la oscuridad, no hacen de ella algo esplendente, sino más bien la forma expresiva de un personaje creador que pone a prueba su decisión. No había tanta criatura en el primer día, luego eso no puede estar en los términos de la comparación. Dios puso a prueba una manera de hacer y ya vimos en lo que terminó todo.

La forma en que se expresa en el segundo día no se corresponde tanto al «haya algo», sino al que haya algo que va a hacer algo. Lo que dice Dios no es que haya un firmamento, sino que haya un firmamento por enmedio de las aguas que las aparte unas de otras. La criatura no representa una singularidad portentosa o en sí misma identificable, sino que la criatura es lo que hace la criatura. Lo que hace la criatura, por tanto, está contenido en su decisión de llevarla a cabo y eso nos lleva al proceso de deliberación explícito antes de acometer la obra. Por supuesto, nada de *bará*. Curiosamente, lo que hace la criatura en el segundo día, ese firmamento, es algo genérico y no equivale a nada tan concreto como el juego de luces que Dios adquirió en su paseo por el *mall*. Más tarde, al día siguiente, seremos informados de que ese firmamento tendrá por misión que emerja la tierra seca. Pero no aquí.

Tal como se están exponiendo las cosas, el proceso de

deliberación queda aislado de su objetivo real o, dicho de modo más duro, de su relación con la realidad. ¿Qué impedía a Dios crear en un mismo día el firmamento, agrupar las aguas y hacer que la tierra se viese? ¿Era acaso una tarea imposible o es que acaso ése no era el propósito de todo un día?

Las tareas de este día siguen un curso extraño: los versículos 6, 7 y 8 apenas dicen más de lo que ya se dice al principio. Dios llama al firmamento «cielos» en un intento de levantar algo más el sentido de las tareas que han ocupado un tiempo precioso, pero todo lo demás consiste en decir lo que ya se ha dicho. De pronto, el día termina. Todo queda como en suspenso, bastante inasible, cuando el día ya se ha acabado. Diríamos que el texto se ha estirado artificialmente y que ese estiramiento sólo tenía como objeto llegar a la conclusión del día sin dejar demasiadas sospechas de su patente desequilibrio en la actuación. Hasta aquí, propondríamos que la deliberación del Dios con su obra era el único objeto de esta obra y que se ha hecho lo posible para que no se note en exceso, alargando el periodo y produciendo al término una pequeña novedad –absolutamente fútil e incapaz de atraer un nuevo significado–, que es darle un nombre nuevo a lo que se ha hecho. Ni siquiera tan nuevo: *raquía* (firmamento desde el latín y espandidura –expansión– en el ladino) deja su lugar al conocido *hachamayim* (cielos) del versículo 1. No hay que jugar con simbolismos; como mucho podría hablarse de un especialista que se ha dado cuenta de que en su libro no hay una terminología homogénea y que toma la decisión de unificarla. De hecho, cuando más tarde coloque los luceros o luminarias o lumbreras, sol, luna y estrellas, utilizará una expresión compuesta de ambas palabras: «*Vayomer Elohim yehi meorot bir quia hachamayim*» (En la Biblia de Ferrara: «Y dixo el Dio: sean luminarias en espandidura de los cie-

los»; en la Biblia de Jerusalén: «Dijo Dios: haya luceros en el firmamento celeste»).

Es como si Dios hubiera dejado correr el tiempo en las palabras, pero hubiera congelado el propio. Lo único que llena este día es la presencia de palabras que repiten una misma acción sin progreso, mientras el Dios aparece extrañamente en suspenso, sin concluir el objeto de la obra y sin anunciar qué será de ella. Todo está sustituyendo a lo instantáneo. El hacer inmediato de Dios es revocado en este día. La narración habla y habla y todo parece un alargamiento parsimonioso e inconcluyente.

Si no se lee que el propósito de la obra ha quedado excluido y que esta obra es un trabajo directo sobre las aguas primordiales y abismales del versículo 2, si no se lee que el día está en suspenso, será muy difícil encontrar lo que pasa en este día que, con toda claridad, no se dedica a la obra y tampoco se concentra en nada suficientemente particular ni significativo (puesto que lo significativo de cualquier obra abarcaría su función y la función de este día está elidida).

Bien, hay una intervención directa de Dios sobre lo que teológicamente se llamó caos y lo que aquí se ha llamado una percepción en fuga de un creador sobre unos materiales poco amistosos. Ésta es la variante sustancial respecto de la creación del primer día. A su vez, esta intervención concluye en un firmamento y la actividad, única y temporalmente extensa, es ese firmamento. ¿Qué es ese firmamento que permite a Dios arrojarse, ya de frente, al inquietante universo del que huyó hacia la creación de los días? ¿Es un regreso o es consciencia? Quizá toda consciencia implique una forma de regreso.

La palabra hebrea *raquía (r.q.')* tiene en latín un equivalente casi exacto *–firmamentum–* del que proviene la palabra castellana «firmamento»: es lo forjado a golpes de martillo, lo que se afirma, hierro con hierro, en un tra-

bajo de fragua. Alguien empuña la herramienta y bate el material hasta que su forma ha encontrado la máxima consistencia. Forma y consistencia son lo mismo, ya que el vapuleo del material tiene como fin la forma invulnerable, aunque también, dentro del mismo proceso, el material se ha hecho más resistente de lo que era. Se hace hierro lo que es de hierro, pero no debe olvidarse la escena de quien ha tomado el martillo y no lo ha soltado hasta vencer toda resistencia y obtener lo que espera.

Si Dios ha hecho el firmamento, Dios lo ha hecho a golpes de martillo. Ese proceso de deliberación íntima y extremadamente silencioso que prolonga hasta concluirlo el segundo día de la creación, no es más que una pared de corcho que sofoca el estruendo metálico de un personaje que ha empuñado la herramienta y está trabajando a golpes su propio infierno. Ésa es la razón de que no escuchemos nada, de que la jornada transcurra como si no hubiera nada que escuchar, de que se alargue y adormezca la actividad, de que la escena nos invite a bostezar, aunque también, en su reiteración, en su invariabilidad, en su tiempo detenido y en su personaje en suspenso, escuchemos –si se apresta bien el oído– los monótonos, tercos y repetidos golpes del personaje que se ha impuesto a sí mismo rematar nada menos que la bóveda del cielo, hecha del mismo material intratable que los contradictorios deseos de quien se arroja a la tarea. Un exceso de corcho es una apoteosis del estrépito. No se puede escuchar a través del corcho, pero el oído está trabajando en demasía. Donde el verdadero silencio llena de pasividad el sentido, el aislamiento artificial lo provoca, lo sacude, hasta que por fin le obliga a escuchar lo inaudible.

Es una forja, pero más que nada es la forja de un personaje que ha tomado una nueva decisión de una nueva manera. La decisión ha sido enfrentarse a lo que hasta ahora se le ha escapado (versículo 2) o se le ha colado sin

aviso (oscuridad del primer día). La nueva manera es, podríamos decir, un cuerpo a cuerpo, una contienda en la que resuena el hierro de las partes. La creación del firmamento es una gran metáfora de la nueva actitud del Dios que parece haber vuelto definitivamente la cara a lo temido y haber vuelto también sobre sus pasos para afrontar lo que tanto le perseguía. Hay un punto de desesperación en este Dios que sucede a la angustia y a la rigidez del inmediato pasado cuando le imaginamos enarbolando el martillo buscando golpe tras golpe la consistencia y ganándola centímetro a centímetro en el ancho espacio de la bóveda celeste. Ahora entendemos que ese trabajo le dure una jornada y que ese trabajo esté siempre incompleto, porque es un trabajo inacabable. Repasar el cielo de lado a lado, además de una labor extensa es una labor que estará siempre por hacer o que habrá que estar haciendo siempre. Si lo que se ha propuesto Dios es mirar a la cara de sus miedos o de sus anteriores fracasos, se vuelve harto probable que eso dure tanto como su creación, si es que no dura tanto como su vida. Enfrentarse con una herramienta de artesano a todo lo que escapa a la percepción, a los materiales de un mundo que huye, a las palabras del relato, no es ni garantía de victoria ni garantía de conclusión. El martillo construye la estampa del propio Dios, pero apenas dice nada del impacto sobre la abismal materia. Lo que se ha ganado, efectivamente, es una imagen más perfilada y recortada del personaje creador a través de ese hierro empuñado que se comunica con el brazo nudoso, de venas hinchadas, y que más arriba muestra el gesto tenaz y crispado de quien asesta el golpe. Por primera vez podemos verle, y podemos verle porque podemos sentirle. No es un asunto de la imaginación, sino de una visualidad transmitida por el efecto de un simple apero. El Dios de la potencia universal se deja ver por vez primera a través de

un martillo. En su rozamiento con lo pequeño, ya desde los albores de su acción en aquel principio que no era más que un principio del principio en el que seguimos, Dios acaba siempre revelándose. El drama ha de seguir en pie durante toda la creación: la extrema potencia se desbarata ante lo pequeño. El Dios invisible que cree poderlo todo sin dejar de ser invisible, se resuelve en figuras concretas –a veces de la emoción o de la sentimentalidad, a veces, como ahora, de la iconografía física– en cuanto su acción le pone en contacto con una resistencia material e incluso con un material favorecedor.

Decíamos que el firmamento es una gran metáfora y lo es en un grado superlativo: a duras penas podemos relacionar ese chocar de los hierros, esa opacidad de los metales, esa obra de forja, pesada y oscura, esa campana que va a separar el universo y a cernirse sobre la tierra emergente, con el resultado de la obra. Porque el resultado final será de una transparencia prodigiosa. El cielo que las criaturas mortales veremos azulear desde abajo no es otra cosa que el océano primordial que la cúpula del firmamento nos dejará ver como a través de un cristal. No hay obstáculo para la vista: las aguas superiores reunidas en lo alto están al alcance de nuestros sentidos. Ese azul es el azul verdadero de la liquidez que se agrupa en las cimas del universo. Toda emoción ante el azul del cielo es la emoción ante un infinito, pero ante un infinito de aguas materiales y sensibles, ante un infinito en contacto: otra prueba más de que en el segundo día de la creación no se habla de obras o que por lo menos la obra no concentra el sentido de lo que se dice. No es que el día quede inacabado en cuanto a su manufactura, es que el día habla de otra cosa: por eso son días distintos el día del hacer y el día de su producción eficiente.

La segunda jornada de la creación queda organizada, por tanto, alrededor de una deliberación doblemente

conseguida: el deliberado golpear del martillo y el deliberado silencio de la narración sobre lo que realmente está sucediendo. El efecto es el de una consciencia que se mueve en el plano de la acción y en el plano de la voz narrativa. Un Dios golpea conscientemente y una narración conscientemente calla. La consciencia salta como el gran efecto obtenido en esa reunión sumamente eficaz de las acciones del texto y de las acciones del personaje, porque también deliberadamente se complementan y se solapan.

El relato habla del personaje creador que ha decidido hacer algo que tendrá ciertos efectos, lo repetirá y en el último momento aparecerá un nombre que ya es viejo: «cielos». (Más adelante la narración no realzará este nombre y sólo en la justa medida se quedará con él, apoyándolo en «firmamento».) No hay intensidad ni relieve de la empresa en lo que se refiere al que actúa ni en lo que se refiere a lo actuado, a pesar de que se trata de las aguas primordiales, a pesar de que el Dios por primera vez les planta cara. Una blanda monotonía se apropia del día en que precisamente, mientras este relato sin emociones tiene lugar, el personaje está blandiendo su martillo en la cúpula del cielo con la desesperación de una tarea cuya superficie ganada es la suma de la superficie de los martillazos, o sea, una operación por centímetros. El relato sofoca con sus paredes de corcho un estrépito sideral. El día termina: no hay nada de lo que se pueda decir que es bueno. La fórmula aprobatoria falta *(ki tob)*, prolongando el sentimiento de inconclusión que la propia tarea evoca materialmente (centímetro a centímetro) y sobre la que el relato calla con monótono disimulo o con monótona indiferencia, como si tampoco creyera en su conclusión. También se ha perdido aquella instantaneidad de que el Dios hizo gala en su primer y euclidiano día («Dios dijo y hubo»), y esta sensación prolonga aún más la inconclusión, el proceso.

Todo el relato nos desvía de la obra para que nos fijemos en la deliberación que ha tenido lugar, en la consciencia de los sucesos. La consciencia es un sordo estrépito sobre la infinitud, no es una criatura, no es un producto, no modifica el universo material, no concluye nada, no se concluye a sí misma y, desde luego, no puede decirse de ella que está bien, si no es con el mismo sonrojo con que diríamos que está bien ser inteligente, o que está bien emprenderla a martillazos con el universo. No pertenece a la clase de cosas que se comprueban apretando un interruptor o que demuestran su solidez como un muro ante unas cuantas patadas. La consciencia es una actitud, una estrategia, nada que llevarse a la boca, nada arrojadizo; ciertamente es ruidosa, pero su ruido no va más allá de las paredes del cuerpo que la contiene. Quizá el texto funcione aquí como un cuerpo en el que rebota el ímpetu del Dios, el ímpetu de la consciencia de quien ha elegido obrar sin sorpresas –ni líquidas ni oscuras.

Hay una textura de Dios en el relato, una adecuación, una conformación. La piel del texto es piel del personaje: le recubre, le cobija, le expone como un cuerpo. Por primera vez también las palabras tienen una relación orgánica con el personaje que las está creando –que está creando– al mismo tiempo que pelea con aquellas otras de la angustia: son ahora las palabras de la consciencia, el cuerpo en el que la energía retumba y ensordece. El personaje por primera vez parece consciente y por primera vez parece que las palabras le dan algo, esa mínima protección contra su propio estrépito. Digamos que es la primera vez que se lleva bien con ellas. Lo curioso es que ya no salen de él como un mandato o con la rigidez de un poder excesivo, sino que salen para aquello que Dios previó en algún momento anterior a la creación: para ofrecer una imagen en la que él desapareciera. Ciertamente, no lo consiguen tampoco ahora –la creación sigue siendo

revelación–, pero hasta donde resulta posible el personaje está encubierto por ellas, está actuando a resguardo. El herrero sudoroso, empecinado y aturdido en un empeño de forja, es contado con un discurrir suave, irrelevante y limpio. Casi con modestia. Esa última palabra que le pone a su obra suena como el nombre que se da a la casa recién construida y que cuelga en la cancela para orientar al cartero y a las visitas. No es un nombre que se haya buscado mucho, estaba por allí, era un resto más de las cosas que habían quedado incompletas. Por fin encuentra su sitio.

La consciencia de lo que se hace produce la primera armonía en el relato y en la acción del personaje. Cierto que el personaje, para conseguirlo, ha tenido que ponerse finalmente el mono y agarrar la caja de las herramientas. Por fin ha bajado al terreno de su creación y se da un baño de materia y ahí, entre esquirlas, polvo, sudor y ruido, todo parece estar bien. Sencillamente, bien. Lejos de la necesidad y el agobio de tener que decirlo. Y muy lejos de lo soñado.

¿A qué distancia ha quedado aquel sueño de la creación omnipotente y de la desaparición? Hemos asistido al creador *bará* estrellándose contra la insuficiencia; al Dios euclideano entronizando la geometría y sorprendido por la oscuridad de la que creía haberse desprendido con un papirotazo de sus palabras planas; y ahora tenemos a un Dios forjador, artesano de su propia consciencia, no demasiado tranquilo, desde luego, pero sí en equilibrio con sus actos. Casi podría decirse que tenemos tres dioses y que gnósticos y maniqueos se quedaron cortos al comulgar sólo con dos. Pero la evolución del personaje es manifiesta y su unidad es incuestionable.

Con la creación es distinto. Cada modo de crear no progresa en el siguiente. El personaje aprende, y en este segundo día hay consciencia porque el Dios ha decidido

enfrentarse a las realidades anteriores, pero las formas de creación son todas ellas incompatibles, contradictorias y no pueden sumirse unas en otras. El único que las reúne es el personaje en su aprendizaje. En rigor, con el segundo día de la creación se consuman tres creaciones distintas con obras muy diferentes, en género y sustancia: la creación *bará*, la creación del geómetra y la creación del artesano. La primera dio como resultado una fuga, la segunda un mundo planimétrico y la tercera, que aún no ha producido nada, hará el mundo desde una consciencia inconclusa y tal vez inacabable. Ni se parecen ni pueden conjugarse.

En el sentido estricto de la obra cabría decir que la Creación –la famosa creación cosmogónica semanal– empieza ahora, a partir del segundo día, y que el segundo día es el final del principio. O, por decirlo de otra manera, la actuación del segundo día provocará ya una creación ordenada en un solo sentido. No quiere esto decir que el principio y lo que sucedió en él vaya a olvidarse –casi podríamos anticipar que al contrario–, sino que algo ha concluido y otro algo empieza a forjarse –y nunca mejor dicho– desde este momento.

Indudablemente, esto no deja de ser toda una sorpresa para nuestra concepción de la semana inaugural. En el segundo día registramos ya tres creaciones, y la creación de la que somos herederos –en el sentido vectorial y unificado– no comenzará probablemente hasta el tercero. En realidad, cuando la tradición judía y la cristiana hablan de los siete días en términos de unidad de la creación y del creador, verdaderamente es difícil saber de qué están hablando. La majestuosa acción de Dios obrando por amor es en realidad un proceso infernal que a punto está de acabar con el personaje. Es una suma de decisiones y de equivocaciones de tal envergadura que, en esto únicamente estaríamos de acuerdo, sólo un Dios podría

sobrevivir a ellas. En cuanto a la unidad de lo creado y al cántico de las criaturas, basta con ver lo que ha pasado hasta ahora y qué clase de criaturas disímiles se han ido produciendo a causa de las desavenencias del creador con sus materiales. Por último, que el relato esté hecho desde la perspectiva de la criatura, como ya se observó en capítulos anteriores, y no desde la estructura íntima del creador en su creación, es algo que no soporta el peso de lo que dice el relato. No se trata, por supuesto, de negar esas interpretaciones, sino de ponerlas en el lugar que les corresponde, que es un lugar exterior a la narración. En resumidas cuentas, que las cosas hayan pasado en una semana (que tampoco es cierto) no equivale a convertir esa unidad de tiempo en una unidad de significado. Todas las semanas tienen siete días y a partir de ahí poco más puede decirse acerca de su unidad. El hecho de que ésta fuera la primera no significa que las cosas fuesen distintas. Lo cierto es que resulta complicado percibir otra unidad que no sea la del calendario (y en lo que se refiere a nuestra lectura, ni ésa).

Una posible reescritura:

«Dios meditó sobre la noche y dijo: "He de hacer un firmamento por enmedio de las aguas que las aparte unas de otras, para que no surjan como la noche donde quieran." Y Dios por primera vez se enfrentó a aquello que una vez le huyó y a aquello de lo que escapó. Se enfrentó con la herramienta más pequeña y a golpes de martillo forjó la bóveda del cielo, hierro contra hierro. Sabía lo que hacía: no huir más. Con toda su consciencia lo hizo y él estaba bien haciéndolo, porque su consciencia era su obra. Así fue y así será Dios con lo que sabe. Nada de ese día ha concluido quizá, pero el día concluyó. Atardeció y amaneció: día segundo.»

> Dijo Dios: «Acumúlense las aguas de por debajo del firmamento en un solo conjunto y déjese ver lo seco»; y así fue. Y llamó Dios a lo seco «tierra», y al conjunto de las aguas lo llamó «mares»; y vio Dios que estaba bien. Dijo Dios: «Produzca la tierra vegetación: hierbas que dan semilla, por sus especies, y árboles que dan fruto con la semilla dentro, por sus especies»; y vio Dios que estaba bien. Y atardeció y amaneció: día tercero. (Génesis 1, 9-13)

Hemos llamado tono deliberativo de Dios a esa forma de consciencia del creador que expone su obra junto a su objeto. La obra, en vez de desplegar su energía al lado mismo de la energía insondable del autor, se relativiza, rebaja, por la presencia de un objetivo o de un propósito. La actuación está inmersa en un plan, si bien no se trata de un plan glorioso ni de un diseño extremado, es decir, el plan no responde a la mayor gloria de una preconcepción, ni tiene carácter vectorial (no va buscando algo definido ni definitivo). Podría decirse que hay plan al mismo tiempo que interrogación, riesgo, incertidumbres. Se vuelve, pues, a lo que está dicho: deliberación y consciencia.

El tono espléndido y potente de «en el principio creó Dios los cielos y la tierra» o de «haya luz y hubo luz» –por más dramática que al fin resultase la acción– es un tono muy distinto del actual: se hacen cosas para algo. El exceso de energía ha sido cortado y la plena potencia se reduce a un ámbito. Estamos en la tercera creación, la última. Y la tercera creación ha sido iniciada con los golpes de martillo de un Dios que se ha lanzado a la forja y

de un texto que se comporta como un cuerpo, conteniendo y ensordeciendo el estrépito de una tarea con materiales temibles. El Dios es consciente de lo que hace y el texto es consciente de lo que calla. Consciencia, cuerpo, texto..., lo disperso y fugable comienza a reunirse. Hay que insistir mucho en la manera en que la acción del Dios se encuentra por primera vez con su relato, este acoplamiento inédito que se produce entre el personaje y las palabras que le cuentan. El ajuste es de un tipo especial. Si el relato nos habla de un autor que está creando su relato, y las innumerables y miserables fatigas a que hemos asistido proponen esa relación como la cima del sentido comprensible, entonces no cabe duda de que la propuesta es muy concreta. El cuerpo de la narración es cuerpo del personaje que alberga la consciencia, lo que equivale a decir al menos dos cosas importantes: que Dios no está utilizando el lenguaje como una extensión del cuerpo, como una herramienta, sino como el propio cuerpo; y que Dios, en la medida que ofrece su cuerpo, se está volviendo visible –no abstractamente revelado por el contar, por la narración, por las palabras, sino realmente visible. La letra estaría dibujando su piel..., hasta donde la letra puede. Cada surco de las palabras son capilares y arrugas en los sentidos del personaje, que empieza a ser teñido por el texto con una técnica de revelado un tanto fotográfica en la que se derraman ácidos.

De nuevo percibimos que no hay distancia entre la narración y el personaje, aunque de una forma distinta a cuando el contar inicial sólo podía ser obra del propio personaje mediante el artificio del narrador. Ahora el texto se pega y el artificio desenvuelve sus posibilidades expresivas. Palabra de Dios, ahora más que nunca, pero también cuerpo de Dios, letra de carne.

La escritura no es un «servomecanismo», ni un instrumento, ni un «medio de comunicación», ni ninguna

especie de vehículo: es el ser mismo del personaje. No se escribe hacia afuera, se escribe hacia dentro, el latido del corazón es pulso de la escritura, la iconografía del cuerpo es la iconografía del alfabeto en sintaxis. Si las palabras pueden alcanzar el espacio intermedio entre el yo y los otros, es porque el ser que escribe se traslada a ese espacio, no porque el espacio exista realmente. Sólo cuando ese ser lo ocupa ese espacio es algo. Por igual razón, si el otro, el lector, existe, es porque se traslada con su ser al lugar del encuentro. La lectura es un cuerpo a cuerpo, no una abstracción comunicativa interferida de mensajes exteriores, de presencias sobrevenidas, de discursos de otros mundos. La comunicación no existe, sólo existen los que hablan (y, por supuesto, el lector habla).

Tal parece ser la propuesta que une la creación y el relato cuando ya apenas pueden quedar dudas de que es un relato sobre la creación y apenas un relato sobre criaturas o de criaturas. Todo es un principio, el comienzo es un largo camino. Hasta este día tercero la acción ha recaído en la órbita del principio, del empezar algo, demostrando que el comienzo es una crisis que proyecta sombras prolongadas.

El tono deliberativo, la consciencia machacona que termina por imponerse tras sucesivos desastres y falsos equilibrios, alcanza en este momento una dimensión nueva. El día tercero continúa la deliberación, y también lo hará en el cuarto, en el quinto, en el sexto, y quizá su culminación se produzca en esa séptima jornada en la que no parece haber nada, en la que se siente una extraña mirada del autor sobre su obra y en la que se repite «cesó», cesó... La consciencia se ha instalado para siempre. Pero la consciencia no será otra cosa que hacer presente, antes de toda acción, por qué se hace. Quizá ni eso. Quizá lo que se hace presente es que se hace. A veces, el objetivo y el resultado consisten en una rara pro-

yección de objetos reales o simplemente de realidades. La deliberación de Dios sobre los productos de su tarea es sintética: *ki tob*. Es mucho más larga la exposición de la empresa y la exposición de los sucesos. La obra consumada no es más que un final que el autor apenas considera. El *ki tob* suena en demasiadas ocasiones como un «basta ya». Un «basta ya» de mirar, acaso, lo que se ha hecho.

Dijo Dios que hubiera un firmamento que apartase las aguas y Dios hizo el firmamento y apartó las aguas, y después dijo Dios que se dejara ver lo seco y que la tierra produjese vegetación, y árboles y frutos y semillas..., ¿a quién habla? No hay ninguna divinización de este decir, ni expresa ninguna clase de potencia. Sin embargo, en esta forma de hablar que ya no expresa casi nada de lo anterior, surge una nueva dimensión: la de la escucha. Tanto el relato como el personaje que lo ha convertido en su cuerpo están en posición, pudiéramos decir, de escucha. Las reiteraciones, las exposiciones antieconómicas de la empresa, la relativización y el rebajamiento general de la obra que se sumerge en un plan inconcreto, producen el efecto de palabras que transcurren más allá de las concretas acciones a que se refieren.

El tono deliberativo del Dios es, por tanto, una posibilidad de escucharse, de decirse a sí mismo y de explicarse a sí mismo. Ciertamente, la deliberación no funciona como un sistema filosófico, ni siquiera al estilo de la confesión agustiniana, es decir, no tiene un objeto discursivo ni persigue un significado que ordene de una vez el mundo a partir de un desvelamiento. La deliberación atañe más bien a la esfera de los sentimientos y más concretamente a la pérdida. El Dios que no se enfrentó a las consecuencias de la creación, ni a los materiales de su creación, el Dios que creyó que con toda su potencia bastaba para iniciar un universo, se encuentra poco después enfrentándose a todo lo que no se enfrentó y hablándose a

sí mismo. La nueva estructura de la acción consiste en no perder la cara de los viejos conflictos y hacer presentes las palabras de lo que se hace. Bien, algo se había perdido –el valor del enfrentamiento, la asunción de una precariedad– que todavía puede volver a perderse. El Dios que perdió y se perdió era un Dios que apenas hablaba, que decía para hacer. El Dios de ahora, que vuelve su cuerpo un texto, es un Dios que encuentra en las palabras una forma de que no vuelva a suceder lo mismo. La letra de carne es no perder en la letra ni en la carne. Aquel hablar puso en peligro al mismo Dios, el hablar de ahora recordará para siempre que lo que se pierde en las palabras se pierde en el cuerpo. De modo que el Dios dice y se demora en el decir y, aunque nunca baste, obtiene así una cierta presencia de lo que hace, un cierto lugar entre sus acciones. No hay un plan, pero todo suena como si hubiera un plan: en realidad, el plan consiste en no volver a perder. Como Ayax al ser preguntado para qué libraba sus combates, este Dios podría responder: «Para no ser vencido.»

La narración se justifica verdaderamente y por vez primera. ¿Por qué habla este narrador que es también un narrador-personaje? Para poder escucharse, para ocupar un lugar entre sus actos y, en consecuencia, para poder verse. No está legando su relato a un mundo de criaturas: está dándose un relato para poder estar en alguna parte. El Dios que gloriosamente quiso desaparecer en su relato descubre ahora que no tiene otra solución que aparecer en él y, a la larga, que aquella primera decisión de desaparecer no era otra cosa que no estar en ninguna parte y que el sentimiento oculto buscaba estar en alguna. No quería desaparecer, quería estar, pero por aquel entonces el creador no se hablaba a sí mismo. Tuvo que sufrir las intensas consecuencias de ese error del principio para llegar hasta aquí.

No hay gloria ni más grandeza que la del camino seguido. El relato no admite ahora esa equivocación. Lo que el personaje creador ha obtenido es una reducida satisfacción, un equilibrio en la desesperante falta de expectativas por la que había transitado hasta alcanzar estas últimas horas en las que algo, por fin, empieza a estar bien. Este «estar bien» no se comenta en la narración ni se expone, sólo se escucha aquel otro, *ki tob,* que suena ya como una claúsula que anuncia el término de las operaciones y de la jornada con un eco de gong o de sirena fabril. Algo empieza a estar bien, pero a cambio la imagen que se va dibujando del Dios es la de un creador sin majestad, sin planos ni compás siquiera, que inicia el día hablándose a sí mismo como un hombre sin esperanza que teme cualquier paso, porque ha dado demasiados, porque recuerda su dolor y porque se conoce lo suficiente como para tomar precauciones ante cualquier tentativa que salga de su boca o de sus manos. Rumiando su dolor, el Dios crece y el Dios aprende. Despojado de su divinidad creadora, el creador aparece con el rostro cansado y arrasado de limitaciones. Pero aparece. Su plan es no ser vencido.

La narración nos ha dado su justificación, que no es poca cosa: la justificación como una de las leyes del contar, el *nomos* de cualquier universo creado y sin lo cual todo orden perece. La construcción del relato sacerdotal alcanza aquí la cima de un dominio, el narrativo, que no debe pasar desapercibido. Un narrador ha de justificar el hecho de contar si realmente aspira a una representación con sentido y si lo que se propone, como pomposamente suele anunciarse y trivialmente resolverse, es crear un mundo. ¿Por qué alguien o algo nos cuenta una historia? En condiciones normales –ni etílicas ni de mercado–, de la respuesta a esa pregunta depende el que decidamos escuchar. Si alguien nos cuenta un accidente o un amor es

porque algo le ha sucedido en ese accidente o ese amor, que indudablemente va más allá de la consabida peripecia. Es lo que se ha aprendido, lo que se ha averiguado, merced al suceso o acción que con tanto detalle decide relatarse. Si a quien cuenta –también a la voz que cuenta– nada le ha pasado, entonces es que no ha pasado nada, por más que se eleve la peripecia al género de la catástrofe, del realismo mágico o del minimalismo. El género o la corriente pretende justificar la ausencia de toda justificación. Los últimos decenios narrativos del siglo XX han convertido la literatura en explotación de una ausencia. Pero ésa es otra mina.

La narración Sacerdotal de la creación también nos ha dado la primera presencia construida en el texto, la del personaje que guía la acción. Este personaje que guía la acción es un personaje que habla de tal modo que puede escucharse a sí mismo. Si se escucha a sí mismo, ¿qué impide escucharle? En la forma de hablar para escucharse el narrador-personaje está permitiendo que escuchen otros, ya que sus palabras suenan altas y claras por efecto del mismo recurso: decir lo que va a hacer y con qué, demorarlo, repetirlo..., y ser consciente de un texto que habla. La presencia que se construye con el personaje es el inicio de la construcción de un lector. Ya no de un lector que es testigo inevitable de lo escrito, sino de un lector impulsado por el texto, necesitado por el texto, al que el texto reclama. En términos casi técnicos diríamos que el soliloquio de Dios, como el de Hamlet, pide la presencia de alguien que lo escuche, porque está hecho con las garantías para que alguien pueda escucharlo. No se trata, como resulta evidente, de un flujo de conciencia, de un lenguaje atravesado de meandros, oscuridades y desvíos –eso ya ha pasado antes, ya se ha sufrido–: se trata de un personaje que necesita entenderse y de un texto que necesita hacerse entender. Es sólo un inicio, una especie de

protoplasma en la imaginación o en las emociones del creador (que ya es cuerpo con el texto); aunque a fuerza de hablarnos a nosotros mismos nos convertimos en nuestros propios lectores, y de ese lector al siguiente no hay más que un paso –mucho más pequeño, por cierto, que el primero. Dios se inventa a sí mismo como lector de su acción mediante un aparato deliberativo y consciente que construye un texto nuevo. Dios, en todo caso, está inventando el lector. Y el lector de su texto será la verdadera criatura de ese marasmo creativo, criatura hacia quien la creación ha de progresar tan pronto como pueda. Dios se convirtió a sí mismo en lector y tal vez ya no puede detener su necesidad de otros nuevos.

De la deliberación a la criatura lectora; desde este tercer día y, sobre todo, desde ese segundo día, hasta el final. Y, también hasta el final, el tono fecundador, la aspiración a llenar lo vacío, a henchirlo. El primer enfrentamiento, la primera consciencia, llevó al personaje creador a lanzarse sobre las aguas abismales y caóticas. El segundo le empujará hacia lo vano y vacío, de modo que la tierra acabará produciendo una abundancia a la que nada escapa. Queda la oscuridad a la que Dios dejó en una peligrosa cartografía de equivalencias tras la luz creatural, y el *rúah Elohim,* el viento de Dios. Con la oscuridad todavía no se ha acabado, pero en realidad ninguna de las tareas contra el conflicto concluirán en el primer enfrentamiento, ni concluirán en sus jornadas augurales. Se irán haciendo poco a poco, en una progresión que camina hacia un objetivo consciente: la criatura que pueda leer el texto, la criatura que pueda escuchar. Pero aún estamos en los primeros sentimientos de la nueva forma de sentir, de hablar y de decir. No conviene ir demasiado rápido.

En el día tercero se cumplen las funciones para las que fue hecho el firmamento. Ese firmamento separó

unas aguas de otras y fue todo lo que hizo. En este día posterior, Dios hace que se acumulen las aguas de tal manera que de la reunión surja la posibilidad de lo seco. Se trata de una acumulación que deja espacio y ese espacio es ocupado por la tierra.

El primer acto fue una separación; el segundo una reunión, y la consecuencia de ambos fue una visión. Sin embargo, el origen de todo es la consciencia del hacer y la consciencia de lo que hay que hacer. Los actos son consecuencias de la nueva actitud. Tratarlos separadamente de ella es concederles un realce que no tienen. Dios no hace el firmamento, ni reúne las aguas, ni hace que se vea lo seco, igual que hizo la luz. El procedimiento es casi el contrario y los resultados tampoco se parecen. Productos de la consciencia o elementos de ella son el separar, el reunir y el ver. ¿A qué otra cosa se le puede dar aquel nombre? (Se ha elegido el término «consciencia» y no el de «conciencia» para acentuar el terreno de propriocepción del Dios más que el de universo ordenado: Dios ve lo que hace y cómo le modifica lo que hace, por encima de cualquier clara «conciencia» de los objetos, de cualquier exceso de transparencia). Tales contenidos de la consciencia están en un territorio muy poco divino y muy poco cosmogónico: son auténticas piezas artesanas, necesitan el clamor de las herramientas y el trabajo material y perentorio del artífice. La consciencia y el cielo se ganan a golpes de martillo: eso es lo que dice el texto y nadie puede escapar por donde quiera, aunque sea teólogo.

El caso es que la separación, en particular, con su fondo de historia de la filosofía, puede elevarse hasta el nivel de controversia o de sistema rigiendo notables interpretaciones. Los padres neoplatónicos de la Iglesia gozaron con este asunto y San Agustín (que se volvió medio eleata con esta cuestión), desde luego, no se echó para

atrás, pero también autores más recientes se han enzarzado lo suyo. Para Von Rad estamos ante una «separación de naturalezas que es igual a una separación de conceptos»[1] y para Eisenberg «la idea fundamental es que separar no es bueno..., Dios quiere la distinción, pero no la separación».[2] Podría decirse, efectivamente, lo que se quisiera hasta hundir las manos en engrudo metafísico. Sin embargo, la narración no pone ni ésa ni otras palabras en alturas a las que no alcancen las acciones de un creador que se ha encontrado con la conciencia en una mano y con un martillo en la otra.

Como mucho, podría admitirse que estamos ante una ecuación de la consciencia en el obrar que sigue un número de movimientos con un número de elementos, y poco más. No obstante, su drama. El drama está en cuánto le cuesta ver a Dios, cuánto ha tenido que aporrear el universo que le rodea, cuántas fugas y pérdidas ha tenido que vencer, para que algo que no existía antes aparezca ante su vista. Y lo que aparece es pequeño, solitario, aunque digno de toda atención. Una planicie seca, rodeada de agua por todas partes y que comparada con las inmensidades que la rodean apenas es nada. Pues bien, esa planicie, esa casi nada, le ha costado al creador todos los esfuerzos que ha podido conjugar, y vencer todo el miedo a los materiales de la creación.

Es un error poner el acento en nociones suculentas y altísimas desde el punto de vista filosófico –y, por cierto, para quienes aman la arqueología del saber y la filología, completamente anacrónicas– y hacer de estos pasajes la cuna del pensamiento griego clásico, cuando en realidad el texto entero es un aparato relativizador de la máxima consistencia. El día segundo consiste en una obra de función apenas discernible; el día tercero es una jornada que comienza con reagrupamientos y separaciones tan costosas como la forja de un cielo, y que declina con un movi-

miento al que difícilmente se le puede llamar «creativo». Este movimiento es una interpelación a la tierra para que produzca. No es Dios quien hace directamente la vegetación con sus hierbas, árboles y semillas, sino la tierra que, invocada por el creador, y por su propia naturaleza, dará lugar a estas formas secundarias de vida. Secundarias, porque carecen de ese *nefes* que tendrán los animales y los grandes seres vivientes, pero formas orgánicas y de ciclo vital, al fin y al cabo. De estas formas orgánicas el relato, además, da cuenta en un estilo registrador, insistiendo en la notaría y sin ponerle mayúsculas a nada. Ahí no hay nada especial, aparte del registro. Nada especial aparte también de la secuencia de la escucha, del decirlo todo y cuanto más mejor, de no huir de las palabras ni grandes ni pequeñas, de llenar la creación o la obra con palabras y palabras, con hierbas y árboles y semillas, y semillas, hierbas y árboles, otra vez. Palabras, palabras, palabras. ¿No había que henchir lo vacío, no era ése uno de los conflictos primordiales de aquel origen equivocado? ¿Ha ido quedando algo fuera de las palabras? Pues, entonces, palabras, palabras y palabras. Donde unos verán selvas vírgenes, el lector de la narración se encontrará con bosques de palabras manchadas. Hay que escucharse si de verdad uno quiere asomarse al abismo. Hay que ser modesto ante lo vertiginoso y agarrar lo que se tiene y estar diciéndoselo siempre.

No puede ser menos majestuosa la separación, la distinción y la conceptualización, que se llevan a término en este día. Ni menos transcendental la obra producida, en el sentido kantiano de la cosa (por ponernos también nosotros estupendos). Es la consciencia la que contiene esas nociones, la consciencia trabajosa del día tras día, el cuerpo herido de las equivocaciones y las pérdidas, y las manos hartas de empuñar los golpes. No hay ninguna razón, por más que se obcecara San Agustín, para que Dios

no hiciera el universo con un golpe de voz y lo dejara sentenciado para siempre; ninguna razón para que el autor de este relato no lo contara de una vez por todas; ninguna razón para insistir en los días, uno tras otro. Ninguna, excepto una: que Dios es un proceso y que la creación es un proceso, ambos con fondo dramático, sin perspectiva y sin certeza. La cima es que el creador pueda decirse a sí mismo qué está haciendo, tal vez sea ésa la mayor creación y el único descubrimiento, hasta el punto de que lo demás –ser humano incluido– no pasa de ser una lenta decadencia creativa hasta ese dejar de hacer de la última jornada. Adquirida la consciencia, ¿a quién le importan las obras?

Hay una imagen del creador en su forja y hay una imagen del mundo. Sí, por vez primera también, tenemos una panorámica. Se nos induce a imaginar que el paisaje ha quedado más o menos así: la tierra flotando sobre las aguas inferiores y la cúpula del firmamento protegiendo de las aguas superiores esa superficie liberada en la que se respira el aire. Algo así es lo que el Dios está viendo. Dos cosas hay que decir enseguida. La primera es que el relato no se ocupa de esta imagen y la segunda es que el relato se ocupa, no obstante, del ver.

Por lo que se refiere a la imagen, no hay duda de que es confusa. San Agustín, en la época en que se volvió medio eleata o medio jónico o medio pitagórico por culpa de este pasaje, decidió que el firmamento estaba hecho de aire y que las aguas superiores estaban disueltas en vapor o pequeñas gotas, tratando de esta manera de resolver el problema de la distribución de cargas en un firmamento tan gaseoso y con semejante peso encima.[3] Otros se sofocaron con la idea de una tierra flotante y más o menos a la deriva, y le pusieron unos pilares que no es fácil imaginar en qué suelo se asentarían. Para la época del diluvio, el firmamento ya tenía compuertas,

como muestra el relato de Génesis 7. Más adelante también hubo ventanas, como puede observarse en la clásica reproducción de Weidenfled y Nicolson. Algunos pusieron una especie de Averno en el sótano y otros pusieron fuego por encima de las aguas superiores. Entre unos y otros, la tierra se fue quedando plana, acaso porque lo era o acaso porque era la moda.

En fin, no hay que discutir mucho sobre las dificultades que presenta la iconografía si se quiere extraerla puntualmente del relato de la creación. La razón es bastante sencilla: no hay iconografía en este relato. Ni gusto por ella. Dios repartió un poco las cosas y dejó que se viera lo seco un poco, y todo este poco es poco en la narración, en el día y en las intenciones de lo que se cuenta. La razón ya la sabemos y se refiere a que el relato se ocupa del decir para la escucha, que sale del decir de la consciencia. Palabras y más palabras. Ahora bien, palabras que parecen ocupar sitios, palabras que están en sitios y, al final, palabras que son sitios.

La palabra «cielo», la palabra «tierra», la palabra «mares», si no pertenecen a la iconografía del paisaje, ¿no pertenecerán a la iconografía de la palabra? Estaríamos ante un paisaje de palabras, no ante un paisaje de cosas. Ahora quizá pueda entenderse por qué Dios llama con nombres tan viejos o con nombres usados a los productos recientes: porque por primera vez los encuentra en su sitio, en el sitio que les ha concedido una consciencia que separa, reúne y hace ver. La antigua pareja «cielos-tierra» no tenía un sitio en ninguna parte, igual que la «tierra vana y vacía» no podía ser localizada mirando hacia algún punto. Era lenguaje, pero lenguaje sin espacio material para el lenguaje, en el que el propio Dios se disolvía, se fugaba, se perdía, por falta de visibilidad y de contacto.

¿Cuál es el sitio de las palabras ya que tanto se habla

de sitio? ¿Por qué sabemos ahora que el cielo es «cielo» y que la tierra es «tierra»? Pues porque ese sitio, siendo además que el texto se comporta como un cuerpo, no puede ser otro que el del relato; porque es el relato, la consciencia, el cuerpo, lo que va asignando su lugar a las palabras, no tanto como cosas, sino como principio ordenado, como origen del orden que el relato y el narrador están reclamando y trabajando. La consciencia nos ha llevado a las palabras y las palabras al paisaje, pero el paisaje nos ha devuelto a su causa.

Ver, en el sentido de una consciencia que separa, es, literalmente, dividir (el *di-videre* latino no deja lugar a dudas). Se ve porque se divide, pero se divide porque se quiere ver: nos pongamos como nos pongamos, estamos diciendo lo mismo una y otra vez, estamos cansándonos de palabras hasta ponerlas en un sitio, estamos dando golpes de martillo que separan el material a cada martillazo, pero que también le van dando forma mediante la reunión de los golpes. Todo el que forja separa y reúne. Allí donde se hiende el metal hay un corrimiento hacia una consistencia nueva.

Se podrá decir que el énfasis en separación y distinción (Von Rad o Eisenberg) coincide con esto. Lo malo es que ese énfasis lo es de los conceptos y de la metafísica del mundo, pero no atiende en absoluto a sobre qué recae, ni a qué quiere decir el relato. Se ofrecen como epistemología pura cuando en realidad no son más que una actuación modesta de un modesto creador que ha intuido la bancarrota. En el fondo, no dicen más de lo que se quiera decir con ellos y estimulan los desacuerdos y las controversias en el sentido en que los estimulan las preferencias por el sistema cartesiano o el kantiano. Es un terreno de discusión de ideas puras en el cielo sin martillos del pensar puro.

Dios está llenando el mundo de palabras, pero de pa-

labras que empiezan a tener un sitio. El cielo, la tierra, los árboles y las semillas están en sitios que Dios se va escuchando a sí mismo y que el relato hace escuchar a quien quiera ponerse en su lugar. De lo más grande a lo más pequeño, de lo sideral a lo germinativo, el lenguaje tiene una cartografía con relieves, puntos de apoyo, distintas medidas, localizaciones seguras. El universo no es una mancha de luz que todo lo unifica, sino una sintaxis narrativa. Toda división es fecunda (diríamos que a diferencia de la multiplicación, que solamente ve más de lo mismo) porque añade términos nuevos y porque llena el vacío que deja la unidad –en que todo es uno, sí, pero nada es nada. A imitación del dogma, la unidad deja el mundo fuera. El empeño en la unidad entre el Creador y su Creación nos había dejado sin relato, pero, una vez abandonada, el mundo se llena de palabras grandes y pequeñas, de lugares, de la consciencia del que se habla a sí mismo y de la consciencia de quien escucha con él.

Podría reescribirse:

«Y aún golpeando dijo Dios: "Por primera vez se deja ver lo grande y lo pequeño, las palabras en lo grande y las palabras en lo pequeño, los cielos y los mares, y la tierra en medio; de las grandes aguas a las semillas escondidas, y todas las especies que pueden nombrarse. Todo se divide y fecunda, y ya nada volverá a estar vano y vacío. Está bien." Y atardeció y amaneció: día tercero.»

Es curioso: Dios se pone el mono de trabajo y lo que aparece es el secreto. Cuanta más energía despliega el creador, más misterioso se va volviendo todo para la tradición interpretativa. Es como si las manos de Dios se volvieran tan visibles que el propio Dios empezara a escaparse de las manos. Hay desde luego un algo inasimilable en que las obras excelsas sean el producto de una artesanía de la consciencia y de una divinidad al mismo tiempo. ¿Dónde colocar la potencia de quien hace un firmamento? El firmamento y el método de trabajo dejan de importar, porque el interés se desvía hacia el realce de la energía creadora. «A Dios hay que quitarle el martillo, pero que no se pierda el estruendo sideral», parece que susurra la tradición.

De diversos modos y con sutilezas de grado diferente, se rescata la omnipotencia de Dios mediante tiros por elevación sobre el firmamento concreto de lo celeste, pero esa distancia traza el vacío vertiginoso de lo secreto. No de lo inaprehensible, sino de la clara voluntad escondida. Más que cartas guardadas en la bocamanga, es la gran baraja lo que se oculta a la vista. Emocionalmente, no estamos preparados para un Dios que suda y que deja un rastro de resmas por el infinito. Mientras el creador

intenta bajar a la tierra, el intérprete amaga patadas a las alturas. Dios empezó estando lejos y ahí estaba bien, de forma que puede seguir ahí. Esto se consigue mediante inducción de ciertos movimientos: la inconcebible magnitud de la obra, el sentimiento de amenaza ante el caos que sigue suelto, el inescrutable plan de Dios, la unidad metafísica entre el creador y lo creado, el amor divino como única realidad concluyente. Estamos ante el secreto, ante lo no dicho, al otro lado de la creación. Insisto, menos ante lo indecible o ante lo inaprehensible que ante el mapa exacto de una trama vuelta del revés.

El Antiguo Testamento opta por el canto y la epifanía para envolver el momento.

«Los cielos cuentan la gloria de Dios, la obra de sus manos anuncia el firmamento» (Salmos 19, 2).

La obra es empujada hasta la Palabra y la palabra ya sabemos que está muy cerca de *bará,* si no es el *bará* mismo. Se trata de que el firmamento no quede demasiado suelto, de asimilar esta creación al resto y de que se acostumbre a convivir en grupo:

«Así dice el Dios Yahveh, el que crea los cielos y los extiende» (Isaías 42, 5).

Todo bien disuelto en la conclusión eterna que es siempre un secreto eterno, el amor:

«Sobre las aguas asentó la tierra, porque es eterno su amor» (Salmos 136, 6).

Cualquier réplica a la profundidad es acallada inmediatamente por la magnitud de la obra, que actúa a modo de sedante de las interrogaciones excesivas. A este respecto, el Libro de Job es un libro patético. Lo que el Dios le echa encima al más deconcertado de los mortales es el universo entero en sus enteras dimensiones. Da la impresión, en estos sentidos, de que el Libro de Job es un auténtico campo de exterminio de la singularidad interrogativa a partir de la elección idónea de un individuo que,

por otra parte, nunca se había preguntado nada. A Job se le aísla para que solitariamente cargue el cosmos sobre sus espaldas. Como era de prever, Job no es Atlas, y después de todo Atlas sólo fue cargado con un planeta. A poco que nos descuidemos, todos somos Job y, en consecuencia, todos somos aplastables:

«¿Puedes extender con Él la bóveda del cielo, sólida como espejo de metal fundido?» (Job 37, 18). «¿Has mandado, una vez en tu vida, a la mañana, has asignado a la aurora su lugar?» (Job 38, 12). «¿Has penetrado hasta las fuentes del mar? ¿Has circulado por el fondo del Abismo? ¿Se te han mostrado las puertas de la Muerte? ¿Has visto las puertas del país de la Sombra? ¿Has calculado las anchuras de la tierra? Cuenta, si es que sabes, todo esto» (Job 38, 16-18).

Entre la alabanza glorífica y la aplastante magnitud de la obra se sitúa el sentimiento de amenaza, el miedo mortal. Todo esconde tras la pared concreta, sería mejor decir bajo la bóveda concreta, algo que ya no es un misterio insondable, sino un misterio localizado: el secreto de la energía. El temor, ante el secreto, no es más que la primera regla iniciática.

En la glorificación sálmica es una latencia, pero aun así está presente:

«Del océano, cual vestido, la cubriste, sobre los montes persistían las aguas; al increparlas tú, emprenden la huida, se precipitan al oír tu trueno, y saltan por los montes, descienden por los valles, hasta el lugar que tú les asignaste; un término les pones que no crucen, por que no vuelvan a cubrir la tierra» (Salmo 104, 6-9).

En los profetas, el discurso es siempre paradójico. Hay que cantar la potencia del creador, pero hay que estimular los miedos. La amenaza queda enjuta en medio del gran despliegue. El resultado es harto curioso; se niega la amenaza de tal modo que todo desemboca en ella:

«¿A mí no me temeréis? –oráculo de Yahveh–, ¿delante de mí no temblaréis, que puse la arena por término al mar, límite eterno que no traspasará? Se agitará, mas no lo logrará; mugirán sus olas, pero no pasarán» (Jeremías 5, 22).

Pero basta con recordar un poco, allá por los principios, para saber que el temor y que la amenaza son específicos, reales, vividos ya. La amenaza no es difusa, como se ha dicho, ni teológica, sino estricta memoria de las cosas. Aquel diluvio tan presente:

«El año seiscientos de la vida de Noé, el mes segundo, el día diecisiete del mes, en ese día saltaron todas las fuentes del gran abismo, y las compuertas del cielo se abrieron» (Génesis 7, 11).

Y también por el principio, un poco más acá, la negación del ver y del componer, la asunción exaltada de la ceguera. También aquí el texto encerrará sus paradojas. Hay algo en alguna parte, pero no es de tu incumbencia. Si bien la narración no puede evitar la presencia de ese algo propenso a la imagen:

«No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra» (Éxodo 20, 4).

La transgresión del sentido narrativo del relato Sacerdotal de la creación no es tanto efecto de la visión antropocéntrica, de la mirada que la humanidad arroja sobre el universo objetivo y estable, como su causa. Es la manera de imponer una determinada concepción del Dios lo que arroja la narración en brazos del antropocentrismo. Al hombre material, sensible y mortal, se le obliga a lanzar una mirada cósmica y esa mirada, inevitablemente, tiene consecuencias inquietantes. Pero el relato no tiene ese punto de vista, como ya hemos señalado, sino el punto de vista de un creador en sus relaciones con la creación.

Las tribulaciones del pueblo judío hicieron que la reescritura fuera demarcando el territorio humano y la perspectiva de la fe, pero en todo caso permitieron la coexistencia de relatos que disparaban en direcciones distintas, desde distintos momentos y desde distintos narradores.

Los Padres de la Iglesia cristiana tenían otros problemas y otras necesidades: nada menos que justificar una institucionalización nueva de la antigua fe religiosa. No estaban para muchas coexistencias. El tema de la creación se centró en si había plan o no, ya que eso implicaba una voluntad divina específica y, de resultas, un mandato. Si había plan, y de hecho lo había hasta un punto que Platón jamás se hubiera atrevido a imaginar, la unidad de la creación lo demostraría rápidamente. Luego, quedaban los motivos de Dios. Una vez demostrada la existencia del plan, sólo habría que dar un paso más –generalmente ya incluido en el anterior– para establecer el estrecho vínculo entre el creador y lo creado. Después de todo, el mundo era obra suya. Puesto que los motivos de Dios son en última instancia incognoscibles, se trataba ahora de exaltar el vínculo inevitable que todo autor mantiene con su producción. La exaltación de este vínculo se llamó Amor. Ahora bien, no esa clase de amor. El Amor, a la manera paulina, era un encadenamiento de las criaturas entre sí y de las criaturas con el creador. No era el amor del Cantar de los Cantares, ni tampoco el del profeta Oseas, sino el amor emanado, *fons et origo* de la Creación. Así que del plan se pasó al Amor, pero el Amor llevaba el estigma de lo desconocido, una insuficiencia clavada en el centro de su corazón: nada sabemos de los íntimos motivos del Autor. El Amor se convirtió en mandato divino, una especie de ciega constancia en el otro regulada por los dogmas y por el misterio. La llamada «ley nueva» es la «ley del Amor» (por oposición muy

cristiana a la «ley del temor» en el Antiguo Testamento).

Entre Pablo de Tarso y Filón de Alejandría fueron componiendo el artefacto. Filón se dedicó en profundidad a la demostración del plan preexistente y a la concatenación de las criaturas, incluso en los casos más difíciles. Para ello, retorció hasta la última gota el sudario de la filosofía griega clásica. Refiriéndose a los trabajos del segundo día escribe: «El mundo incorpóreo, pues, estaba ahora terminado y firmemente asentado en la Razón Divina, y el mundo sensible era concebido a partir del molde de lo incorpóreo... Cuando el cielo fue creado, Dios pronunció el segundo día, de modo que se asignara al cielo el completo espacio y periodo de un día. Hizo esto a causa de la posición de dignidad que el cielo ocupa entre los objetos de sentido.»[1]

En la Epístola a los Efesios, Pablo hace un redondeo perfecto de la cuestión. La voluntad divina es un misterio que se da a conocer, hay un plan, ese plan se concreta en Cristo y las enseñanzas de Cristo son equivalentes al amor. «Dándonos a conocer el Misterio de su voluntad según el benévolo designio que Él se propuso de antemano para realizarlo en la plenitud de los tiempos: hacer que todo tenga a Cristo por cabeza, lo que está en los cielos y lo que está en la tierra» (Efesios 1, 9-10). «Y vivid en el amor como Cristo os amó» (Efesios 5, 2).

La interpretación cristiana no ha variado desde entonces a nuestros días, y autores como Bottéro la rehabilitan permanentemente sin añadir ni una coma. «La unidad *(unicité)* del Creador es incuestionable.» Sencillamente, porque «nada nos dice que la creación haya sido una obra obligatoria o inevitable: todo nos muestra, al contrario, que el autor del mundo ha ejecutado y realizado libremente un plan».[2] Eso sí, no estamos muy seguros del plan, a pesar de que «todo nos muestra» el plan. Bien, puede que se trate de un plan secreto del que nosotros

sólo conocemos sus manifestaciones y su representación. El símil dramatúrgico no es, pues, más que el corolario de tanta representación: «La Cosmogonía no constituye más que el primer acto, la colocación de los actores en la Historia, y es un mismo y único Director el responsable de toda la obra.»[3] Por lo demás, en lo que Bottéro denomina Documento sacerdotal «el Creador no se enfrenta más que a realidades universales: Agua, Tierra, Cielo, Luz, Tinieblas, Astros, Especies botánicas y zoológicas, la Raza Humana».[4] En fin, si a esto se le ha llamado «Cosmogonía», parece bastante natural que el Creador se enfrentase a «realidades universales», expresión que está muy cerca de la antítesis.

En realidad, de la patrística a nuestros días, el sistema común que se utiliza para reducir la creación a la idea de plan preexistente, unificado y rigurosamente lógico, es traducir la creación a nociones filosóficas de alto grado de abstracción, y dado que la filosofía tiene ya su lenguaje unificado y lógico –cualquiera que ella sea– el resultado es que todo parece unificado y lógico: claro que el agua no es agua, sino liquidez, el cielo son las formas puras, la luz es el *nous*, etc.

Esta clase de lectura traductiva acabó por afectar a intérpretes de variada procedencia e intereses, desde Maimónides a Pascal, pasando por Leibniz. Como ha explicado André Neher, esta forma de entender el libro sagrado hizo que «comenzando por el principio –*bereshit*–, finalizando por el final –*wayekuluh*–, las dimensiones espaciales y temporales parecen desarrollarse en su plenitud. Ningún desgarrón, ningún fallo, ningún retoque: a la Palabra de Dios hace eco la criatura, surgiendo dócil, íntegra, perfecta. Ningún olvido, ninguna laguna, ningún vacío... El universo se despliega lógico y conforme a un plan».[5] Neher, por su parte, cercano a la tradición judía, es un sospechador nato de la literalidad, pero esta condi-

ción no le hace necesariamente a uno ni más ni menos claro, ni más ni menos filósofo. Sospechando de la palabra nítida, del texto desplegándose como un mar tranquilo, Neher encuentra el Silencio. Con Jacob Lévi Moreno, su propuesta consiste en «invertir las proporciones clásicas de la aventura bíblica; no aceptar ya el axioma que quiere que "en el comienzo era la Palabra", sino reemplazarlo por este otro, afirmando que la Palabra está al final y que, en el entreacto, todo es silencio. El silencio viene a ser allí el revés del Cielo, la conciencia de Dios, la verdadera Patria». El resultado de este silencio que sería «una palabra "otra"», «una metástasis de la palabra», vendría a ser que «el silencio, lejos de desgarrar la melodía cósmica, contribuye a reforzar y justificar la armonía absoluta».[6]

El viaje por el silencio –mil veces más interesante desde luego que los habituales cursos acelerados de metafísica transcendental a que nos acostumbran los teólogos–, no repudia ni mucho menos la unidad fundamental de lo creado. Repudia la palabra literal, pero lo demás lo deja intacto. Al menos, sirve para no pasar por alto lecturas más profundas de pasajes como el del versículo 2, en el que Neher llega a acusar a los filósofos de «torpe y estúpido bloqueo». «Los filósofos, en efecto, tras haber fijado sobre las paredes del caos original el letrero "Nada", se van a cenar tranquilos sin ocuparse ya de un lugar del que se acaba de declarar solemnemente que no es nada.»[7] Pero enseguida llega el Silencio que hace desaparecer otras texturas.

En este sentido, la tradición talmúdica es más rica en propuestas, y mucho más directa (tan directa que no pasa por las palabras del relato). En el Bereshit Rabbah se lee que no hubo un plan divino de la creación, sino que hubo estricta improvisación: hasta veintiséis intentos precedieron al Génesis actual y todos fracasaron. Las

criaturas siguen expuestas al fracaso y a la nada. «¡Ojalá se sostenga!», exclama Dios al crear el mundo. En esos mismos textos, puede encontrarse la famosa declaración de que en el comienzo Dios creó numerosos mundos y destruyó uno tras otro, porque no le satisfacían.

Lo cierto es que los pasajes de los días segundo y tercero se han prestado como pocos a lo que Umberto Eco, entre otros, ha llamado «sobreinterpretación», es decir, esa forma de leer en la que, no se sabe cuándo ni cómo, el texto ha sido lanzado al hiperespacio y queda transformado en una realidad virtual. En nuestro tiempo, las posturas de gentes como Richard Rorty a favor de una especie de semiosis ilimitada de los textos –con el pragmatismo de Peirce al fondo– exponen, como si fuera nueva, la necesidad de seguir utilizando los textos para nuestros propósitos, ya que es la única cosa que podemos hacer con ellos.[8] A Rorty hay que agradecerle su intento de que la literatura sirva de estímulo a las conversaciones de café, a las tertulias y a la posibilidad de engendrar nuevos departamentos académicos, si bien cabe advertirle que su propuesta, en el mercadillo de las antigüedades literarias, es una joya muy vista. A gentes como Jonathan Culler, sin navegar del todo en la misma onda, les preocupa que la «intención de la obra» se convierta en una especie de dictadura que acabe limitando la gama de posibles descubrimientos teóricos.[9] Bien, vista la historia lectora de Occidente, el señor Culler no tiene de qué preocuparse. No hay nada preocupante tampoco en que la *intentio operis* quiera someternos a servidumbres, dado que para ser sometidos por alguien es preciso que antes nos encuentre. Si la narración literaria no lo ha conseguido en los últimos dos mil años, no hay motivo para temer que lo vaya a conseguir mañana. Los buenos intelectuales de Occidente tienen, narrativamente hablando, los pies ligeros (es decir, son como Aquiles, tan veloces como cojos).

En realidad, leer lo que dice un relato (lo que dice él, no lo que le digo yo) no es necesariamente malo, ni peligroso, o como mucho lo será para quienes se ganan la vida manteniéndolo. El hermetismo, el secreto, ha sido una de las actitudes tradicionales al enfrentarse con las palabras. En los últimos pasajes de la creación sacerdotal ya hemos visto hacia dónde camina el secreto. Dios hace algo, no sabemos por qué y tampoco debemos pensarlo. Si el mandato está ligado con la profecía, como se observó más atrás, mucho más ligado está al secreto. Habría que repetir aquí la diferencia entre misterio y secreto; el primero es lo inconcebible *per se*, mientras el segundo está localizado y es una negación literal de palabras. Al misterio le caben las palabras al menos en el sentido de la evocación –puede ser, al mismo tiempo, la causa de una emoción–, pero el secreto las niega y las estigmatiza. Cuanto más se mancha Dios con su obra, más repugna el contacto a la teología. Pero no puede evitar la caída de niveles: de la explosión urania y cosmogónica de los primeros versículos a la necesidad de precisar el plan. En la exégesis tradicional de la Biblia hay una contradicción profunda en querer mantener el misterio y el secreto al mismo tiempo: el misterio de Dios y el secreto de Dios no son la misma cosa, ni pertenecen a la misma especie. Cuando en la liturgia se habla de misterio, en realidad se está hablando de secreto. Si en un momento dado la sustitución teológica del caos por la nada fue, como dijo Scholem, «un malentendido productivo», la sustitución del secreto por el misterio no lo es menos.

«El secreto último de la iniciación hermética», escribe Eco, «es que todo es secreto. Por ello el secreto hermético tiene que ser un secreto vacío, porque cualquiera que pretenda revelar cualquier tipo de secreto no está iniciado y se ha detenido en un nivel superficial del conocimiento del misterio cósmico. El pensamiento hermético

transforma todo el teatro del mundo en un fenómeno lingüístico y al mismo tiempo niega al lenguaje cualquier poder comunicativo.»[10] Ahora bien, el secreto no forma parte de la fe cristiana, porque el secreto revela inmediatamente a la casta que lo propone y no forma parte de las relaciones con un Dios transcendente. Lo propiamente religioso y transcendente es el misterio. De modo que la sustitución se hace necesaria allí donde la contradicción es más clara. Toda una historia del pensamiento y de la lectura ha jugado con esta confusión y con esta sustitución. Curiosamente, pues, la biografía de nuestra civilización no es la de la relación con el misterio sino la de la relación con el secreto. «En muchos conceptos posmodernos de la crítica», sigue escribiendo Eco, «no es difícil reconocer la idea del deslizamiento continuo del sentido. La idea expresada por Paul Valéry, para quien "no hay verdadero sentido de un texto", es una idea hermética.»[11]

El Dios del relato Sacerdotal no puede ser sometido a ninguna clase de hermetismo, ni a ninguna clase de silencio: simplemente el Dios hace lo que puede, habla lo que puede y cuando puede. Su consciencia le ha dado algo de sí mismo y algo de lo otro. Casi podría transcribirse aquí la declaración de Jane Austen: «Ya empiezo a sopesar más mis palabras y mis frases de lo que lo hacía antes y ando rebuscando un sentimiento, una imagen o una metáfora en cada rincón de la habitación.»[12] Si se quiere encontrar al creador del gran relato, más valdrá buscarlo por rincones de habitación que oculto bajo la bóveda celeste del secreto. No hay nada cenagoso en las pulsiones de este ser que quiere empezar su principio, porque si «inmensa la extensión de las aguas, más vasto nuestro imperio en las cámaras cerradas del deseo» (Saint-John Perse en *Amers*).

RECUERDA, RECUERDA
Día cuarto

> Dijo Dios: «Haya luceros en el firmamento celeste, para apartar el día de la noche, y valgan de señales para solemnidades, días y años; y valgan de luceros en el firmamento celeste para alumbrar sobre la tierra.» Y así fue. Hizo Dios los dos luceros mayores; el lucero grande para el dominio del día, y el lucero pequeño para el dominio de la noche, y las estrellas; y púsolos Dios en el firmamento celeste para alumbrar sobre la tierra, y para dominar en el día y en la noche, y para apartar la luz de la oscuridad; y vio Dios que estaba bien. Y atardeció y amaneció: día cuarto. (Génesis 1, 14-19)

De nuevo, un día extraño: la excelsa creación emplea una jornada entera en colocar señales luminosas bajo el firmamento. Pero el estilo, como va siendo habitual, huye de la excelsitud. Más bien suena a que la brigada electricista ha entrado en el edificio a medio construir, cuando las paredes están todavía al aire, el yeso aún blando, la marquetería desnuda, y se dispone a abrir boquetes y colocar puntos de luz en una especie de prefiguración de lo habitable. No hay ninguna duda acerca de este estilo: repetitivo y machacón, el eco del brazo armado de la consciencia resuena en el espacio. Y, como en el segundo día, el punto de ataque tiene que ver con alguno de aquellos tenebrosos materiales del versículo 2: la oscuridad, la oscuridad junto a la luz. Con ello empieza a cerrarse el ciclo bélico contra la percepción en fuga. Tocados ya los océanos primordiales, tocado lo vano y vacío, ha llegado el turno de la oscuridad o de la luz.

Lo que sucede es que aquí da la impresión de que la obra estaba ya hecha y de que todo este trabajo y todo

este día no sirven más que para rematar lo existente. De acuerdo: hay luceros, pero si lo único nuevo son los luceros –y nombrados de tal manera que a duras penas consiguen alcanzar la categoría de bombilla, pues se niegan hasta los nombres de «sol» y de «luna»–, no resulta fácil justificar el día. Estaríamos ante algo parecido a un apéndice de la primera jornada, colocado sin ton ni son en la justa mitad de la gran semana. Porque éste es otro dato de importancia: estamos en el eje de la semana, en el centro del tiempo. No se trata de bombear alegorías, ni de guiñar cabalísticamente el ojo: si la creación dice de ella misma que hay siete días –aunque nosotros sabemos que lo más gordo pasó antes–, el día cuarto es el de en medio. Si tanto gusta el relato de medir el tiempo, sin duda éste lo habrá medido también y tendrá significado. O debería tenerlo. Los datos de una narración, una vez dados, tienen que ser justificados. En este caso, no podría contarse el tiempo para unas cosas y no para otras. El orden del día cuenta. Por lo demás, es obvio que algo está sucediendo, porque hay algo que escapa de las manos en la primera impresión.

El primer efecto es el de retorno, no solamente de retorno a aquellos extraños materiales del versículo 2, sino de retorno concreto a un día de la creación ya pasado. Una de las funciones que se asigna a la obra –apartar la luz de la oscuridad– se suponía ejercida bastante tiempo atrás. Hay que prestar atención además al hecho de que esta función queda consignada tanto en lo grande como en lo pequeño, es decir, no es una fórmula desvaída o un elemento que se ha colado en el relato un tanto inopinadamente. El primer día de la creación sirvió para apartar la luz de la oscuridad y para que hubiese días y noches: un gran aparato y un aparato pequeño. Bien, uno y otro se repiten en esta cuarta entrega del obrar divino. Hay, por tanto, dos regresos: uno, el general

y ya emprendido hacia las nieblas de los primeros momentos; otro, un regreso de corto recorrido hacia una obra en particular, casi diríamos hacia unas horas en particular.

El dios euclidiano, aquel que decidió cambiar su voz para ordenar las cosas, aquel dios rígido de lengua plana, fue sorprendido en los últimos momentos por la oscuridad que se filtró en su bien recortado paisaje. Lo habíamos llamado segunda creación, por oposición a la primera y también fallida –sentimiento de fuga– y a la última –plena consciencia de las limitaciones propias y materiales. Desde este punto de vista, el retorno que se plasma en este cuarto día es el retorno a un error..., con el propósito, se supone, de una subsanación. Pero, sobre todo, es un retorno –*teshuvá*– de gama amplia: hacia los amenazantes materiales de la creación, pero también hacia los errores concretos. Nada escapa ya a la consciencia, pero la consciencia misma, más allá de la forma en que se organice, de su estructura separadora, es puro y duro retorno. Habíamos visto actuar a la consciencia en los días segundo y tercero, y en esos días corríamos el peligro de confundir la estrategia de la consciencia con los contenidos de la consciencia. La consciencia separa y ordena, desde luego, pero eso no dice más que lo que la propia palabra dice. Las eternas luces de la filosofía y de la teología lanzaban fogonazos y ponían al rojo sus bujías ante el concepto de «separación». Sin embargo, lo que se proclama es retorno, la gran palabra es regreso: la consciencia es estar volviendo, avanzar y estar volviendo. Como nuestros primeros padres cuando fueron expulsados del paraíso, el camino que nos queda estará siempre delante, pero lo hacemos con la cara vuelta al sitio del que venimos. El día avanza, ya es el cuarto, la creación continúa, pero el creador gira el rostro y echa la vista atrás. El corazón del tiempo es el regreso, el corazón del creador es

un regreso mientras el discurso se prolonga y parece que le gana unos cuantos metros al futuro.

Ahora bien, ¿para qué regresar? ¿No es esto un entorpecimiento del camino, es que no puede disfrutarse la simple progresión, el inevitable avance de las cosas y de los actos? Ciertamente, aquello para lo que el Dios vuelve, en el terreno al menos de lo novedoso, parece bastante corriente y bastante poco. La obra –seguimos, por supuesto, en ausencia del *bará* ya hace tanto que casi ni lo recordamos– se reduce a unos luceros sin nombre que, como la propia palabra indica, se dedicarán a alumbrar. Habrá uno grande para el día y otro pequeño para la noche: igual que hay *teshuvá* grande y pequeño, pues lo grande y lo pequeño siguen jugando sin cesar en el relato. Pero, después de todo, no dejarán de ser simples luceros (lumbreras, dirán otros, y también luminarias). Nada tiene menor fuerza expresiva, menor potencia simbólica –y no digamos transcendencia– que estos hachones instalados en el firmamento y que, junto al alumbrado, tendrán por función dejar marcas en el telón de fondo de lo sideral. Esta segunda función es curiosa: objetos tan reducidamente expresivos y tan reducidamente potentes darán pautas a lo inmenso; apartarán el día de la noche y serán señales para solemnidades, días y años.

En este punto empieza a sospecharse que la pequeñez de la obra no será equivalente a la pequeñez de la función, sino que, por el contrario, es lo reducido de la obra lo único que puede encargarse de una función inmensa. «Todo lo que necesitamos para no caer en el pozo del infinito», parece decirse el Dios, «son unos cuantos faroles.» Si ahora leemos esa en apariencia estrambótica misión asignada a los luceros, y que creíamos haber concluido –separar la luz de la oscuridad, nada menos–, podemos entenderla mejor (podemos entenderla, sería mejor decir). Porque para exaltar la potencia de lo peque-

ño no hay otro remedio que emparejarlo y producir contraste con lo más grande. ¿Cuál es el momento cosmogónico más grande –por fallido que fuese y tal vez por eso– que ha ocurrido en el obrar del Dios durante esta semana? No es otro que la creación de la luz, aquel decir, hacerse y existir todo en uno: pues entonces, si se quiere contraste, si se quiere la verdadera dimensión de lo pequeño, que haya luz, que sea en la luz (y, por supuesto, en la oscuridad).

El relato, ya no cabe duda, hace un rebajamiento brutal de la obra de este día, pero al mismo tiempo ejecuta un contraste que resuena con el mismo estrépito que aquel martillo que se había entregado a forjar la bóveda del cielo. Vista desde aquí, esta búsqueda del contacto con lo limitado, este esfuerzo del Dios por construir pobremente y con herramientas –nada de *bará*, recuérdese–, resultaría una repetición del día segundo. Y en cierta medida lo es: la obra carece de majestad y el texto se empeña en repetir lo que se hace dando como resultado una carencia aún mayor que la mostrada por las criaturas.

Las diferencias hay que buscarlas en el contraste y en la clase de regreso que se lleva a cabo. Estos luceros o luminarias tan humildemente vestidos para cumplir su función no tienen la grandeza del entero firmamento que, después de todo, era una obra descomunal en términos manufactureros. Si allí había contraste lo era entre la herramienta y la obra; el que hay aquí lo es entre la obra y su función. La psicología del creador ha impreso una nueva vuelta de tuerca al hacer: hay una concentración en lo pequeño y limitado, una investigación de las posibilidades de lo reducido y precario. Tomados como tales, los luceros del firmamento no tienen ninguna capacidad para competir ni en magnitud ni en sugerencia con los abismos de oscuridad que se esconden en el universo o con la irradiación luminosa que nos permite percibir el

contorno de lo que existe. Pero puestos unos junto a otros, resulta que los abismos y la luz pueden ser completamente sugeridos por la existencia de las pequeñas señales. Es más: la sola presencia de los luceros nos advierte del calibre cósmico de las realidades que comunican. Una vez que la consciencia se ha dispuesto a actuar podría darse el caso de que no mirásemos nunca más aquello que ha sido enemigo de la consciencia, que olvidásemos el origen de esta creación –a la medida del creador, en contacto con lo limitado, con herramientas– que nos parece tan pequeña. Que el creador olvidase y que se volviera al principio; que un buen día y de buena mañana el creador se levantase con el *bará* torcido en su mente y decidiese crear los cielos y la tierra, provocando un rebrote del drama.

Lo extremado del contraste –de la obra con su función y con el telón sideral al fondo– está diciendo simplemente: «recuerda». Los luceros son señales de aviso, guías de la mirada que, por un lado, encierran el universo en sus posibilidades de ser mirado y, por otro, advierten de los peligros de su infinitud. Gracias a las estrellas podemos mirar hacia algún lado en el vasto campo del cielo y gracias a las estrellas sabemos que no todo en el cielo son estrellas. Para crear necesitamos lo más pequeño y para recordar quién es el creador, también.

Esta pequeñez se imprime de la misma manera al regreso: nada de grandes combates, nada de enfrentamientos con los magmas materiales –convertidos en magma por el propio desprecio a tratar con las limitaciones–, sino simplemente consideración del error, reescritura, memoria de lo que está mal y forma parte inevitable de lo que uno ha hecho. En el primer día de la creación se hizo la luz de una manera y ahora se hace de otra. Allí fue la voz convencida de una decisión; aquí son unos artilugios puestos en el lugar adecuado, podría decirse que

estratégicamente, siempre y cuando no se conceda a la palabra «estrategia» más de lo que tiene de disposición consciente. Lo interesante, en cualquier caso, es que la corrección que el cuarto día hace del primero no invalida completamente al primero. Más bien al contrario: se le invita a la coexistencia. Corregir no es borrar, parece decir el relato. El primer día seguirá siendo el primer día de la creación, aunque estuviese mal. O quizá precisamente por eso, porque estaba mal, no hay mejor día para empezar a contar la historia de un creador material que ha decidido enseñarnos su forma de crear. No hay borrado, sino tachadura: una delgada línea que cruza el texto sin cegar la lectura.

El error no se ha ido, el error se queda para el relato. Se obliga a leer con, sólo puede leerse con. La retroacción del cuarto día sobre el primero se convierte en la del primero sobre el cuarto. No habría nada que leer en el día de los luceros si no hubiéramos tenido una equivocación de envergadura suficiente en el primero. Gracias al error, al desvío, se puede seguir escribiendo la narración, o al menos esta parte de la narración. Todo el voltaje de la narración sacerdotal depende de las equivocaciones y de las malas decisiones, pero la narración sacerdotal no es una historia del error decisorio, sino un relato sobre la creación en la que el error, la caída o el fracaso son elementos, digamos, estructurales: la creación se mueve con ellos y, en cambio, no se mueve con los opuestos. Sin los fallos del creador, no cabe ninguna duda de que el relato habría concluido en el versículo primero, «en el principio creó Dios los cielos y la tierra». Si fue así, ¿para qué seguir contando? Un Dios o un personaje omnipotente es inoperante en el curso de un relato. O se mantiene al uno o se mantiene al otro. El error permite el discurrir y el seguir haciendo, por paradójico que resulte. De lo contrario, el Libro de los Jubileos, el pequeño Génesis apócrifo,

es más eficaz: Dios crea en días que apenas significan nada a pleno golpe de potencia, todo a la vez y todo epifánico. Cuanto más barullo, mejor para el efecto plenipotenciario.

Pues bien, la coexistencia narrativa del fallo anterior –dado en dimensiones pequeñas y no a través de épicos enfrentamientos con los materiales que se fugan de la percepción–, la lectura que de él se exige, implica de nuevo la necesidad de recordar a pequeña escala y en tiempo inmediato. No se trata de recordar la infancia con sus fantasías biográficas bien rematadas por el interesado memorizador, sino de recordar lo que pasó anteayer, allí donde la memoria apenas puede solazarse con la panoplia de sus propios encubrimientos. No sólo viajes a la preconsciencia o la inconsciencia; viajes también a la vida consciente, cuando el creador ya debería saber o podría haber sabido.

En consecuencia, Dios no vuelve a la primera jornada para subsanar un error, sino para mantenerlo activo: activo en el relato, en la memoria del relato e inevitablemente en la memoria del personaje creador. Por este lado, también, el texto vuelve a lanzar el mensaje de las estrellas pegadas al infinito. «Recuerda, recuerda.»

En el cuarto día de la creación apenas hay obra, pero la función es colosal. Cualquier chispa del firmamento hablará de la profundidad infinita que queda detrás. Relámpagos sobre el ojo, rayos de memoria. Es además un regreso a dos escalas; al amplio temblor del versículo 2 y al error de la primera jornada. El error sigue vivo, el error se consiente y se sostiene. Permite leer hacia atrás y escribir hacia adelante. «Recuerda.»

El *pathos* antimítico que circula por el cuarto día de la creación está perfectamente asimilado en el Antiguo Testamento y forma parte de la exégesis desde los primeros tiempos hasta nuestros días. A nadie le cabe duda de

que la creación de Dios y en este día fue la menos gloriosa de todas. El problema es que la interpretación se pone al servicio de la beligerancia contra las religiones que encarnaban en los astros formas de divinidad y escurre el bulto ante lo que eso ilumina al protagonista de la narración. Resulta que la acción del protagonista no dice nada del protagonista. De modo que Dios habría creado los astros con el único propósito de marcar distancias con los panteones celestes, reduciéndolos a una especie de imaginería tosca e infantil. Helios, Rê, Shamash, por el lado del sol, Sin, Mê, Perséfone, por el de la luna, son lanzados a la fantasía y al esoterismo arcaico de las religiones primitivas. La teología se desembaraza a la vez de las divinidades solares cuya potencia casi siempre está relacionada con un más allá y del régimen nocturno del espíritu que lleva a la morada de los muertos, simbolizado por las divinidades lunares. El Dios del monoteísmo, transcendente e insondable, y por supuesto omnipotente, reduce a serrín y purpurina a sus enemigos actuales. A él no le pasa nada con lo que hace, según la exégesis tradicional, a pesar de que, como tantas veces ya, el relato no puede estar hablando de otra cosa. Porque no hay, simplemente, otra cosa.

La fe es una fe contra otros. «Ni de los signos celestes os espantéis. ¡Que se espanten de ellos los gentiles» (Jeremías 10, 2). «¿Acaso, al ver el sol cómo brillaba, y la luna que marchaba radiante, mi corazón, en secreto, se dejó seducir para enviarles un beso con la mano?» (Job 31, 26-27). En su lamentación sobre Babilonia, ante la inminente entrada de los ejércitos de Ciro, Isaías golpea con una ironía siniestra a los astrólogos: «Te has cansado de tus planes. Que se presenten, pues, y que te salven los que describen cielos, los que observan las estrellas y hacen saber, en cada mes, lo que te sucederá» (Isaías 47, 13).

En realidad, el día cuarto ha sido leído siempre en función de las cosmologías adyacentes, un poco en el estilo en que Mircea Eliade comenta el intento del narrador Sacerdotal de que en los pasajes del Diluvio –correspondiente a tres días de oscuridad de la luna, cuya mitología mantiene una estrecha relación con el control de las aguas– no quepa la posibilidad de leer a la luna como activista.[1]

Poniendo el comentario en un lugar que no deja de ser correcto, lo cierto es que la mitología o la teología comparada asume enormes riesgos y, leída en primera instancia, aboca a confusiones de alcance. Robert Graves, cuyos esfuerzos y valiosos trabajos no hace falta resaltar aquí, era tan propenso como Eliade a la comparativa. Con el telón de fondo de la forja del firmamento y de la separación de las aguas del día segundo, afirma junto a Patai que un Creador ha de luchar contra el agua, porque desaloja a una diosa de la fertilidad. Así sucedió, por ejemplo, con el Marduk babilonio que, cuando divide a Tiamat en dos partes, la está separando de Apsu, dios de las aguas de arriba.[2] El problema de las estructuras comparativas es que, buscando a toda costa lo semejante –pues sin homogeneidad no hay comparación– acaban imponiendo argumentos en la dirección de lo que resulta más claro. Teniendo a los babilonios al lado, el relato Sacerdotal de la creación es prístino. Pero al final lo que se lee es el relato babilonio y no el Sacerdotal. A veces, la mitología comparada no demuestra más que la existencia de algunas cosas que son importantes para todos: por ejemplo, el agua. Pero una cosa es la sed y otra lo que bebemos.

El cuarto día de la creación es un día muy claro para todo el mundo, porque es muy lógico. Por un lado, Dios elimina la competencia y, por otro, como dice Von Rad, queda demostrado que las lumbreras «voluntariamente

prosaicas y degradantes» no crean la luz, sino que son «simples intermediarias de una luz que existía sin ellas y antes de ellas».[3] Entre unos asuntos y otros, queda explicado, pues, que esta faena de Dios en el cuarto día de la creación tuvo la misma categoría que un sarcasmo a los vecinos o bien no fue más que una manera de rematar una obra que quedaba pendiente.

Por supuesto, aplicando la perspectiva antropocéntrica de la criatura –que ni siquiera existe en ese momento del relato– las estrellas iluminan la tierra y guían en el cielo, mostrando, a la vez –al hombre, como es natural–, los esplendores de la creación y la amenaza latente en la infinitud demediada por las tinieblas y por su luminoso adversario.

A medida que avanza el relato Sacerdotal de la creación, el relato se va leyendo menos y la interpretación va pegando saltos entre la extrema potencia de Dios, la perspectiva de la criatura y los peligrosos vecinos. Pero esas formas de leer se limitan a contar una historia ajena aprovechando la existencia de un relato que tiene otros contenidos y que sigue rigurosamente un proceso: el proceso de creación en un personaje que no acaba de pasar del principio, que no acaba de pasar de su actitud ante la obra, de sus conflictos como creador, de preguntarse todo el tiempo qué es crear y qué está haciendo él ahí. Si tanta importancia se le ha dado a la primera palabra del relato e incluso a la letra por la que empieza, justo sería dársela en su significado antes de hacerle los aventureros trasplantes cabalísticos y teológicos. Porque la primera palabra es «principio». Y todo da a entender que aquí no se habla de otra cosa.

El día cuarto ofrece una reescritura:

«Volvió Dios la vista al primer día y dijo: "Que sean los luceros, y no voz divina, quienes aparten la luz de la oscuridad y el día de la noche. Que lo pequeño dé cuenta

de lo grande, que se conozca su valor para que hasta lo infinito pueda ser mirado. Y que se recuerde el error del primer día dejándolo escrito para siempre." Hizo Dios las cosas pequeñas y las situó junto a las grandes, de modo que hasta el firmamento celeste quedó iluminado. Fue ése un día de recuerdo. Y vio Dios que estaba bien. Y atardeció y amaneció: día cuarto.»

EL ALMA EN UN ESPEJO: LA CREACIÓN DEL SEMEJANTE
Días quinto y sexto

Dijo Dios: «Bullan las aguas de animales vivientes, y aves revoleteen sobre la tierra contra el firmamento celeste.» Y creó Dios los grandes monstruos marinos y todo animal viviente, los que serpean, de los que bullen las aguas por sus especies, y todas las aves aladas por sus especies; y vio Dios que estaba bien; y bendíjolos Dios diciendo, «sed fecundos y multiplicaos y henchid las aguas en los mares, y las aves crezcan en la tierra». Y atardeció y amaneció: día quinto.

Dijo Dios: «Produzca la tierra animales vivientes de cada especie: bestias, sierpes y alimañas terrestres de cada especie.» Y así fue. Hizo Dios las alimañas terrestres de cada especie, y las bestias de cada especie, y toda sierpe del suelo de cada especie: y vio Dios que estaba bien.

Y dijo Dios: «Hagamos al ser humano a nuestra imagen, con semejanza nuestra, y manden en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todas las sierpes que serpean por la tierra.»

Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó.

Y bendíjolos Dios, y díjoles Dios: «Sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla: mandad en los peces del mar y en las aves de los cielos y en todo animal que serpea sobre la tierra.»

Dijo Dios: «Ved que os he dado toda hierba de semilla que existe sobre la haz de toda la tierra, así como todo árbol que lleva fruto de semilla; para vosotros será de alimento. Y a todo animal

terrestre, y a toda ave de los cielos y a toda sierpe de sobre la tierra, animada de vida, toda hierba verde les doy de alimento.» Y así fue.

Vio Dios cuanto había hecho, y todo estaba muy bien. Y atardeció y amaneció: día sexto. (Génesis 1, 20-31)

Hasta el presente, el Dios creador no ha hecho otra cosa que principio, que *bereshit*. Ha intentado varias creaciones con sus correspondientes relatos, cada creación pegada a su relato: la plena potencia del *bará* sumiéndose en la fuga, la palabra de la geometría instantánea, el mundo del creador consciente. Potencia, geometría, consciencia, comportándose como un proceso y devolviendo la creación al inicio una vez tras otra. En todo ese tiempo, dos son las cosas que han dado unidad al personaje, porque son las únicas de las que no ha prescindido: el deseo de crear y el deseo de un relato. Esos deseos, quizá el mismo o quizá resolviéndose en el mismo a causa de las impertinentes circunstancias, no se han movido de su primer paso objetivo, que es comenzar. Ahora bien, si el relato ha transcurrido no puede decirse que el lector esté en el principio; por ello hay que entender que lo que el relato está contando es menos un comienzo que la historia del comenzar. Dios no está en un principio, sino que Dios está construyendo el principio. Hasta aquí ése es su acto creador. Construir el principio, representar el principio para contarlo. Las criaturas objetivas, y objetivamente extrañas, esos extraños cielos y tierra, esa extraña luz golpeada por la oscuridad, ese firmamento de forja, o esas apretadas especies que apenas dejan sitio para respirar, no puede decirse que tengan valor como tales. Aparte de su inmensa extrañeza como criaturas o como aparatos, el propio personaje las mira tan a distancia como el propio texto. El creador se desmarca con una frialdad

imponente –es lo único imponente de todo el relato, verdadero salmo al sentimiento frío– de sus cualidades intrínsecas. Pero no se trata de exaltar la magnitud de lo incomprensible –teológicamente hablando– mediante la extrañeza fría, sino de desviar el relato hacia su objeto: el objeto es la creación como tal y, dentro de la creación, el sentido del principio. La narración Sacerdotal, leída radicalmente, dice que toda creación está en el principio, que el primer instante son todos los instantes, y la consecuencia es dedicarse a construir una imagen del comienzo. Indudablemente, la repercusión de esta lectura radical para el libro del Génesis y sucesivos sería evidente. Haría bastante previsibles muchos de los sucesos enigmáticos de la relación de Dios con el devenir humano. Puede que no haga falta llegar tan lejos, puede que baste con el efecto interrogativo que el relato proyecta sobre la creación entera a partir de la desbocada –no hay nada que sujete esa lengua– interrogación sobre el principio. El narrador Sacerdotal, por su parte, estaría sometiendo a interrogatorio a la creación y al creador, y el redactor de la fusión final habría decidido además que ese relato sobre la creación antecedería a cualquier otro, incluso a cualquier otro sobre el mismo tema, siendo el caso de la creación Yahvista. Dicho de otro modo, no hace falta ninguna lectura radical para que el sentido narrativo de estos pasajes se radicalice por sí solo. De este sentido huye lo objetivo –cualquier intercambio con lo real, cualquier reflejo de mundo– a la misma velocidad con que huyen las criaturas. Nunca se había concebido un creador tan solo y tan a solas después de tanta creación y de tanto relato.

Tras haber forjado su consciencia de los limitados firmamentos celestes y de haber llenado lo vacío en el segundo y tercer día de la creación, Dios habría parecido dispuesto a afrontar tareas objetivas más allá de su prin-

cipio, es decir, podría haber dado la impresión de que iba a volcar perentoriamente las manos en la masa, manchándolas de consistencia y de producto. ¿Cabía aún más principio, más demora? Cabía. El cuarto día es un «recuerda» que clava el eje de la semana y la hace girar en una suspensión ingrávida, alargando el comienzo con un diferente y tenso estiramiento. El primer día fue un error, el cuarto y central será un «recuerda» y el séptimo, ese último y misterioso día, será un cese, un nada que hacer. Lo primero, lo último y lo de en medio, sólo con echarles un vistazo, ya estarían dibujando un mapa inquietante, parecido a aquellos de las primeras navegaciones que guardaban inmensos espacios en blanco y que hacían difícil saber qué era lo que limitaba con qué, si lo conocido o lo desconocido.

El «recuerda» del cuarto día es devastador para cualquier lectura de una creación objetiva y para cualquier pretensión de que estamos en presencia del mundo que la criatura ha de conocer o que conoce. De hecho, cuando la narración Yahvista, en Génesis 2, parece que vuelve a contar el mundo, casi en el acto podríamos deshacer la aparente repetición diciendo que el mundo de antes no era el mundo y que, por tanto, no es raro que el redactor de la fusión final mantuviese ambos. Si a medida que se lee el primer capítulo del Génesis se agranda la figura del narrador Sacerdotal, no sucede menos con la del redactor final, cuyas formas de coherencia quizá hayan superado a las de los propios narradores. Supo de qué estaba hablando el primer narrador y supo cómo y dónde le sucedería el segundo, y podría apostarse a que en su mente no dejó ninguna creación repetida, sino dos relatos contiguos que progresaban desde un origen. Hay dos creaciones, de acuerdo, pero no de lo mismo. Lo cierto es que mantener que el Génesis contiene dos relatos contradictorios de la misma creación hace que la exégesis teológi-

ca se relama con un manjar crudo y basto. Una especie de guiso explícito. ¿No es más sencillo –y sobre todo más comprensible– pensar que si hay dos creaciones sucesivas es porque se suceden dos asuntos mutuamente necesitados en los que se inmiscuye la complementariedad?

Esta ligera perspectiva de los acontecimientos nos sitúa ya delante de la gran frontera de la semana: la creación de la vida. ¿Habrá concluido ya el *bereshit,* todo principio, de modo que a partir de ahora nos encontremos con verdaderas criaturas objetivas, perfiladas y tangibles? El mundo se poblará de animales y en la cúspide colosal de la obra aparecerá el ser humano. Da la impresión de que, arrancando desde aquí, el creador pasará a tener un talante francamente productivo y a exhibir su obra. Sobre las dificultades de los comienzos, el personaje tomará impulso y generará un devenir material, un universo de circunstancias publicables o, como tantas veces se ha dicho, compondrá el auténtico drama a base de actos y escenas salpicados de personajes a los que representará con toda su energía. La imagen tan sobada del «teatro del mundo» empezaría aquí mismo, en este desfile de los pobladores en caudalosa procesión hacia el escenario.

El talante del creador en consonancia con el discurso textual abonaría esta esperanza. *Bará, bará, bará.* Hay *bará* por todas partes. En un solo versículo, el 27, aparecerá tres veces. Tal es el *bará,* tal el esplendor del acto creativo, que, aun habiéndolo pasado mal para llegar aquí sin perder la idea, aquí es donde se demuestra que la creación es la creación del mundo para el hombre y que el hombre es el protagonista secreto de la aventura. Dios siempre tuvo al hombre en la cabeza y siempre tuvo un plan. «Se vuelve a utilizar aquí ese profundo signo de la acción divina extraordinaria y exclusiva: el verbo *bará*... La vida no es suscitada solamente por la palabra

imperiosa, sino que procede de una actuación creadora de Dios más directa» (Von Rad).[1] «El objeto de la creación es el nacimiento del hombre. Por él ha sido creado el mundo» (Eisenberg).[2] «El hombre aparece como la apoteosis del capítulo y se puede concluir en rigor que el mundo está organizado para el hombre» (Abecassis).[3] No hay duda de que estos pasajes marcan como mínimo, y para muchos intérpretes, lo que Frye llamó «el tono de satisfacción general de Dios hacia los esfuerzos creadores».[4] Entre los padres cristianos, la majestuosa creación tiene a la vida y al hombre como cimas, si bien con los reparos que impone la necesidad de transcender la voluntad de Dios, poderosa niveladora de cualquier sobresalto en lo creado. San Agustín insistirá, preocupado como siempre porque Dios empleara días a pesar de su omnipotencia instantánea, en que todas las cosas fueron creadas en un solo acto sin tiempo, y Filón dirá que el hombre fue hecho en último lugar para que compartiera con el hacedor divino –y divino comensal– el banquete de la creación.[5]

Sin querer aguar la fiesta interpretativa demasiado pronto, habría que sugerir que ese *bará* resulta tan extraordinario o apoteósico que quizá lleve incluido un exceso y, en consecuencia, otra lectura; y habría que sugerir también que lo culminante tiene una división en jornadas poco propensa a la alegría explosiva, al rayo instantáneo de una voluntad sin roces: el quinto día está dedicado a las especies vivientes del agua y del aire –interrumpiéndose ahí sin explicaciones– y en el sexto, junto a los animales terrestres, aparece el hombre mediante una fórmula –«hagamos»– que no escatima dobleces.

El Dios que llega hasta el versículo 20, como se ha visto, es un Dios cuya consciencia de creador le está impulsando en tres direcciones que no pierden su rastro desde el segundo al cuarto día. En primer lugar, la volun-

tad –sólo la voluntad, con un eco machacón, metálico y artesano, alejada como un espíritu fugitivo de los tonos decisorios– de enfrentarse a los materiales de la fuga, a la percepción que desbarraba por el universo y se perdía. Esa voluntad se enfrentó a las aguas, a lo vano y vacío y a las tinieblas, con los utensilios y los resultados más pobres que quepan ser imaginados por un gran empuñador. El Dios se engrandeció con lo limitado, y el día cuarto se convirtió en una apoteosis de lo precario cuando el cielo fue rematado con radiantes y modestas lumbreras. A la perspectiva de esta voluntad sólo le falta enfrentarse con aquel *rúah Elohim,* el viento de Dios que aleteaba por encima de las aguas y que proporcionaba la imagen más intensa de la fuga y de la pérdida, cerniéndose, oscuramente murmurador. ¿Habrá llegado su hora?

En segundo lugar, la necesidad del relato, algo más que necesidad. Tal vez el único lugar donde puede sospecharse un deseo íntimo e incesante, muy ligado a la persistencia en la creación a pesar de los numerosos errores –tan numerosos que uno de los perfiles del creador es ya el de superviviente a su propia obra. Desde un punto de vista estricto, podría decirse que si Dios sigue creando a pesar de los nefastos acontecimientos que con su actitud ha ido produciendo, es por la forma en que le ha sostenido el relato, su relato. Al principio de este principio, fue tan disparatado como sus pretensiones: hay una verdadera pugna del Dios con la lengua que le cuenta y con la lengua con la que obra. Pero más tarde la narración empieza a comportarse como un cuerpo, como su propio cuerpo, que le cubre sin ocultarle, diríamos que le viste, y que actúa hacia dentro como una caja de resonancia de su pequeño obrar, de sus palpitantes limitaciones. Carne y vestido, pues, al mismo tiempo; letra de carne. Pero también, por otro lado, el relato es la causa de toda continuidad y de toda continuación. Es lo único que preser-

va y construye el principio, es lo único que deja constancia del error. Dios preserva sus errores grandes y pequeños gracias a las palabras de la narración, de tal modo que la consciencia del error es la estructura interna de lo que se cuenta y que hace tan necesario el propio contar. Dios está adherido a su relato por su conciencia de error, por su propósito –diríamos derivado– de construir el principio. Dicho más rudamente, el personaje no tiene otra cosa.

Y, en tercer lugar, la presencia del interlocutor. La forma de consciencia que asume el discurso está proponiendo que alguien aparezca. El hablar de Dios como si tuviera que entenderse a sí mismo, sus reiteraciones, su machacona insistencia en lo que hace, permite que, al igual que se escucha él, le escuche algún otro. Desde el segundo día, Dios está reclamando a pequeñas voces, que repasan como un hilo las piezas tejidas, la presencia de un interlocutor, de un lector del relato tan necesario, tan inflexivo con su deseo de crear, con su construcción del principio. Tanta consciencia o necesidad de ella –como tanta locura o dolor o alegría cuando se producen– está llamando a la puerta de quien pueda escucharla, pues en el propio cuerpo no cabe, de la misma forma que el relato es algo más que el cuerpo siendo cuerpo, una forma de extenderse y de llegar más allá de sus límites físicos (y sin ser nunca la extensión de una herramienta, o la de un uso). Dios ya no habla, como en los primeros versículos, como en el primer día, desde la oscuridad entera de su ser, desde su no saber absoluto, sino desde una presencia localizada en el relato que está pidiendo ser mirada. Compárense pasajes y se verá que Dios hablándose a sí mismo es Dios intentando que alguien le escuche. Técnicamente, es la diferencia entre un flujo de conciencia, como ya hemos visto, y un soliloquio en el proscenio. El primero suena a desorden del lenguaje y el segundo a un

revelador exceso de orden, al temor de quien puede no ser entendido.

¿Qué otra cosa puede hacer Dios ahora, una vez ha comprendido el valor de su relato, una vez ha extremado el límite de su consciencia hasta preservar la propia memoria del error, una vez que ha desembocado dramáticamente en sus propias limitaciones, y una vez que ya ha obtenido la continuidad de su obra, sino ser leído? ¿No le está exigiendo su propio relato que cree definitivamente a su interlocutor? ¿Y cómo se hace eso? ¿Puede hacerse? Hay más: ¿el que escucha está en el principio de lo que se dice? Un lector, un interlocutor, ¿forman parte del *bereshit* de la creación? (Lo normal es pensar que los lectores son esos seres reacios que deambulan entre estanterías comerciales o institucionales de obras terminadas y a los que persigue un escritor en celo que lanza gemidos.)

En el quinto día, el creador se zambulle en los abismos de la vida. Nunca mejor dicho, porque la primera entrega, que constituye la jornada, es un viaje a las aguas primordiales –inferiores, separadas, pero primordiales– y otro al firmamento celeste –con toda su profundidad al otro lado. Allí Dios ordena que haya vida, no en el viejo estilo rígido e instantáneo, sino con la correspondiente y relativizadora función. Que los del agua bullan y que los otros revoloteen. Y todo con sus especies, mediante el sistema de llenado que ya utilizó con la tierra vana y vacía en el día tercero. De nuevo vuelve el Dios a los viejos conflictos en su postrera creación, en este caso animal, y la voz del relato se levanta con la presencia de la vida y con la presencia del *bará*. Un *bará* muy relativo, un *bará* bastante inconciso, que aparece detrás de lo que Dios dice y explica, y que se queda colgando de la jornada como un retal. Primero dice Dios y luego la narración, en el estilo repetitivo de la consciencia machacona, introduce el *bará*. La energía del Dios queda patente con la utili-

zación de su único verbo exclusivo, y la relativización del resultado también. Dios no abre la boca con su *bará*, ni el relato tampoco. Se deja caer en algún sitio, de forma que elevarlo por encima de eso es decir mucho más de lo que el texto se siente en condiciones de decir. Ahora bien, hay *bará*. La energía del empeño no puede ponerse en duda.

El problema es que el empeño y toda su energía han ido a caer en terrenos poco agradecidos, de forma que el creador se apresura a certificar que todo está bien y más tarde este apresuramiento trata de enjugarse con una bendición final. El Dios buscaba algo, no lo encuentra del todo o encuentra exactamente lo que buscaba bajo su inexacta apariencia, aplica la despedida del *ki-tob*, estaba bien, y luego, como si el *bará* siguiera resonando en su cabeza, trata de no irse enseguida con una bendición que no suena más que como una justificación de la fuerza que ha desatado y que no se ha resuelto de la forma en que una apoteosis emocional se imaginaría como resolución. El día concluye, de pronto.

Hay cesuras evidentes en toda esta jornada. Los animales del agua y del aire están producidos por separado del resto de los seres vivientes; el *bará* es un colgajo; de todas formas, Dios bendice a sus criaturas; el día deja la vida en suspenso, como un proyecto que ha de seguir o culminar en otra parte.

La estructura de la acción creadora sugiere que estamos ante un primer paso o ante un tanteo, sin que esto descalifique la acción y sin que esto la vuelva innecesaria. Dios ha empezado la vida por lo abismal, por lo escurridizo, por lo que escapa: monstruos marinos, animales que serpean, aves que revolotean sobre la tierra. El decorado contra cuyo fondo se desenvuelve la vida es también abismal: aguas y cielos. El efecto general es el de una prefiguración de la existencia en formas no del todo

aprehensibles ante las que el personaje, una vez esbozadas, apenas se detiene.

La acción y el discurso se entrelazan de la manera que ya ha impuesto la creación desde el segundo día; regreso constante a los materiales del versículo 2 cada vez que se emprende la tarea, sonido rítmico de la consciencia y presencia de un interlocutor que sigue aproximando su oído. El relato –ese cuerpo de Dios– también trabaja. Sutilmente, va convirtiendo la jornada en una interrupción, en un aliento que no acaba de expulsar todo el aire. Dios no está a gusto ni con el decorado ni con sus pobladores, de los que simplemente se sirve para comenzar una tarea que continuará al día siguiente. No es la primera vez que una tarea queda inconclusa o abierta, ni la primera vez en que una tarea adquiere significado más adelante, y más bien podría decirse que la creación tercera, la que empezó con los golpes de forja del firmamento se define precisamente por su manera de enlazar con otros días y con otras cosas. El segundo día enlaza con el tercero, el tercero con el segundo, el cuarto con el primero y con el segundo, el segundo con el cuarto; no es raro que este quinto tenga enlaces hacia atrás y hacia delante. La creación se ha convertido en un proceso –ya se señaló que no de carácter lineal– con idas y venidas, cuya trama se incrusta en las dificultades que la creación está suponiendo para el creador.

En el quinto día, Dios se cuida mucho de «soplar a pleno pulmón por flautas pequeñísimas», según imagen de Sófocles acerca de la grandilocuencia. La oscilación del *bará*, una especie de luz muy brillante, pero que apenas se proyecta en el espacio, da la cifra del balance. No sabemos hacia dónde va el Dios, sólo sabemos que está haciendo bajo el manto de la consciencia y con las fuerzas controladas. Es difícil decir con el texto en las manos que se ha lanzado de cabeza a la creación de la vida; lo

más que puede decirse es que ha tanteado con la insuflada consciencia del tanteo.

No hay que quitarle valor al sentimiento de interrupción a que aboca la inconsistencia de la jornada en cada una de sus partes. Se podía haber hecho más o se podía haber seguido haciendo. Lo que pasa es que no se hace y, por tanto, el relato está proporcionando magnitudes de la obra. No hay ninguna exaltación de la vida, ni una predisposición especial del Dios hacia lo que vive. El tratamiento es el mismo que para las criaturas anteriores en el estilo de la tercera creación: un profundo rebajamiento de cualquier experiencia sensible o perceptible, de cualquier impulso que quiera tomarse para ir más allá de los límites fijados por una consciencia enorme de las limitaciones en el obrar. Más que animados por el *nefech* de la vida, por ese espíritu interior, por esa autonomía extravegetativa, los animales de este día parecen rayar el universo de una móvil energía, como si lo cruzaran o lo atravesaran estelas fugaces desde el agua al cielo. Forman entre todos una especie de muchedumbre disparada en todas direcciones que cumple con la misión de llenar y, en consecuencia, de dar medida a lo que todavía arrastra la imagen de lo insondable. Se diría que por encima de la vida Dios ha creado la clase de materia que permite cerrar un universo al alcance. Los animales del quinto día, como las luminarias del cuarto, trabajan en el rellenado de abismos y, por la misma razón, juegan el papel de señalarlo mediante el realce de lo pequeño. Hay una intención nueva, una nueva materia del crear, pero hay una continuidad vieja, la de enfrentarse a los vértigos de toda materia. Aquí el día quinto enlaza con el cuarto y nos dispondrá hacia el sexto, en el que la vida se asienta y toma forma estable y quieta, forma con territorio, dibujando el espacio pequeño de las condiciones y de las determinaciones en que las criaturas podrán observarse con sus

contornos. Y enlaza también con la profunda actitud del Dios que no quiere más trampas, ni más errores, y que se protege de ellos hasta el punto de no poder escuchar la respiración de lo que ha empezado a moverse junto a él. No es vida lo que Dios crea, sino vida contra el abismo.

La creación va subiendo de tono en el enfrentamiento entre el creador y las materias del versículo 2. Primero fue el firmamento y la separación de las aguas; luego, las espesuras de la vegetación; más tarde, las lumbreras; ahora, la vida. Ese otro, interlocutor, lector, que el relato y Dios están necesitando, esa excrecencia de la voz que habla y de la voz del que habla, parece que también lo está necesitando el obrar. Las criaturas del Dios empiezan a tener pulso, empiezan a cargarse de energía, y suministran fuerzas nuevas al viejo enfrentamiento. El personaje está cargando la mano en la pelea o, dicho en los términos del sentido del relato, está cargando la consciencia hasta un punto de beligerancia máxima. Cuando se dice que las criaturas empiezan a tener pulso ha de entenderse que son las propias criaturas de la consciencia, no las objetivas y ordenadas en una especie de escala entre lo inerte y lo vivo. El interlocutor –quienquiera que sea y de la forma que sea– es una fuerza consciente que ha de sumarse a las anteriores, las de pequeñas herramientas y trabajos limitados, para apoyar la tarea de Dios contra lo que se pierde y fuga. La consciencia tiene todavía que crecer, parece decir este quinto día, y crecer en todos los niveles: relato, voz del personaje y jerarquía del obrar consciente. Al interlocutor, al lector, le están llamando ya de todas partes.

Una imagen de todo esto, aunque en un sentido cosmológico y religioso, dosis esotérica incluida, fue propuesta por la doctrina maniquea. El Padre de la Grandeza se ve obligado a llamar a la existencia a ciertos seres –la Madre Vida y el Hombre Primordial–, porque el Rei-

no de la Luz no posee la fuerza suficiente para acabar con la Región de la Oscuridad. En palabras menos mayúsculas, al creador aún no le basta con lo que ha hecho para alcanzar sus fines. Éste sería un momento tan bueno como cualquier otro para preguntarse si lo conseguirá. Pero queda tiempo.

El quinto día contiene un movimiento nuevo que conviene examinar. Se trata de esa bendición final y de su función en la jornada. Naturalmente, interpretado desde el estricto punto de vista de la fe, ese acto es una indicación especial hacia la vida que se procrea a sí misma y con el que Dios comunica la jerarquía diferente de la criatura recién formada y su visto bueno a la función sexual, que opera así por mandato divino.[6]

Nada que objetar, excepto que en el relato esa bendición recae sobre una existencia difusa y no claramente formada, aparte de estar incluida en un día interrumpido y plagado de cesuras. Habíamos dicho antes que era como si el creador hubiera percibido la interrupción un tanto súbita de su proyecto de creación de la vida y quisiera, no obstante, darle su valor. Desde este punto de vista, la bendición es un toque de atención para no leer la interrupción como un error, como un paso en falso –dado el clima fuguista en que se mueven las nuevas criaturas, con el telón de fondo de aguas y cielos–, sino para leerlo al revés: como un paso, como un movimiento calculado que persigue una creación de mayor envergadura, aunque también para cortar ahí cualquier posibilidad de autonomía interpretativa. Hay que leer de dos maneras. Como que esa creación se queda ahí, con sus particulares objetivos, y como que esa creación forma parte de una voluntad que continúa. El Dios, en este día, tuvo que preocuparse de que los abismos en que las criaturas vivientes se movían –a su vez monstruosas, serpeantes y aladas– no realojasen los malos sentimientos

del versículo 2, con su tremenda carga disolvente y de álgido error. Era difícil, sobre todo, con el efecto de cesura y con ese oscilante *bará* colgando de cualquier manera en el texto. La bendición se impone como una especie de salto narrativo, de correlato, que trata de suturar lo que el propio día está dejando como una herida al aire. De hecho, la bendición se ha colocado entre la obra terminada y la señal del día, entre el *ki-tob* y el atardeció y amaneció. Es decir, dentro del día. Forma parte del día, porque hace su trabajo sobre el día. En otro caso, la jornada corre peligro.

Por otra parte, la bendición implica un mandato: *henchid*. No es la función sexual lo que se ordena mediante la bendición, sino la pretendida misión de llenado tan cara al Dios cuando se trata de atacar sus viejos temores. Puede que sea la fecundidad y la sexualidad lo bendecido, pero el mandato es otro. Sed fecundos, sí, pero para llenar, para henchir, para la incesante progenie. Lo vano y vacío resuena ahora contra las profundidades de los océanos primigenios y contra el vértigo al que se asoman las estrellas. El Dios está en su mejor momento y ataca con todas sus armas. No quiere espacios vacíos, ni abismos, ni deslizamientos, en todo lo que cabe entre las aguas y el cielo. Cualquiera de sus obras y de sus criaturas tiene ya un destino pluridimensional: dar medida y limitar allí donde se encuentren con el vasto imperio de la primera y fallida creación, cuando *bará* parecía querer decirlo todo y se resolvía en nada –en algo peor que nada. El ataque de la vida es un ataque masivo de lo limitado contra lo sin límites, del *bará* actual, parpadeante, pero brillante como un ojo visible en medio de la actividad desenfrenada, contra el viejo *bará* que creía sostenerse a sí mismo y que al final no pudo aguantar la pequeñez de la materia. Dios no quiere escuchar más chasquidos, ni sentirse como el viejo marinero de la oda

de Colleridge: «agua, agua por todas partes, y ni una sola gota que beber».

El día quinto parece un día quebrado, difuminado, ostentosamente empobrecido, pero en realidad es un día de carácter para el creador: todo pudo haberse ido de las manos y, sin embargo, todo quedó controlado. O, por lo menos, llegó a su fin con el propósito cumplido. Comenzar con las presencias.

En la creación de la jornada hay un gesto oblicuo del Dios, que parece estar mirando a la vez la obra del día y la que continuará: las aves revolotean sobre la tierra y el mandato es que crezcan sobre ella. Entre los abismos oceánicos y aéreos, y la tierra –depósito de la mirada consciente, concentración de esa mirada en el tercer día–, Dios parece haberse situado en una bisectriz. La mirada sobre los monstruos marinos («culebros grandes» los llaman en Ferrara), las sierpes y las aves, no es una mirada frontal. Cuando el día sexto comienza, Dios sólo tiene que hacer un ligero movimiento para ponerse de cara hacia la tarea que comienza. Físicamente, valga la referencia, el personaje nunca se detuvo ante el quinto día.

En la sexta entrega de la semana, el creador forma a los animales terrestres y al hombre. Por junto y por separado. Todas esas criaturas forman parte de la misma obra y son, al mismo tiempo, diferentes. Es un día complicado en el que se concentran demasiados movimientos y demasiadas intenciones y en el que la ruleta de la interpretación puede volverse loca si no se apuesta sólo por lo que la narración dice.

Nada más comenzar ya se plantea el primer problema. Según la tradición interpretativa judía y cristiana –que ven cómo se reúnen en la labor los animales y el hombre– hay una diferencia entre el modo en que son creados los animales y el modo en que se crea el hombre.

La marca de la diferencia consiste en las dos maneras de hablar del Dios para cada grupo de criaturas. En el caso de los animales, en el que se agruparían los ganados, las fieras salvajes y las serpientes, se dice que no son creados directamente por Dios, sino mediante una llamada a la participación de la tierra. Es decir, la tierra actúa como el seno materno de los nuevos elementos vivientes. No sucederá lo mismo con el hombre, pero lo que importa de momento es lo que sucede con el primer caso. La tesis de J. Hempel, seguida por Von Rad, es que Dios llama a la tierra como fuerza procreadora y que esto nos sitúa, por tanto, ante una especie de intermediación –de forma muy semejante a la interpelación que tuvo lugar en el día de los vegetales.[7]

Sin necesidad de negarlo, debe admitirse que hay que leer con lupa para que esto sea así. Efectivamente, Dios dice: «Produzca la tierra...» Pero también en el día quinto dijo: «Bullan las aguas...» (no existe distancia con la traducción palabra por palabra del hebreo). La diferencia, una vez que se ha labrado bien la lente, es que el *bará* de aquella jornada en esta parte no aparece. No es posible descubrir otra: allí dice «Dios creó» (v. 21) y aquí dice «Dios hizo» (v. 25). Lo demás es casi idéntico, el estilo machacón, las especies, vio Dios que estaba bien... Ha de admitirse que el *bará* falta.

Un apoyo secundario a esta invocación a terceros que es la llamada a la tierra proviene de la falta de bendición divina a los animales que acaban de ser creados. Dios no los bendice, porque no mantiene una relación directa con ellos. No hace falta negarlo, desde luego. Lo que pasa es que no se sostiene.

En primer lugar, el *bará* del día quinto, como se ha visto, no es para echar las campanas al vuelo, y, tal como está colocado en el relato, cumple una función muy tranquila: subrayar más la energía que Dios entrega en el em-

peño que su relación con la criatura. Es imposible mantener que el *bará* de esa jornada implica un vínculo estrecho de Dios con los seres vivos del agua y del aire. Bien, si no cumple esa función, entonces no hay diferencia entre el día quinto y el día sexto. Si se leyera la continuidad como estructura de lo emprendido, es decir, si se leyera un proceso, podría observarse que, sin demasiadas dificultades, el trémulo *bará* –en lo que a relación con la criatura se refiere– puede recaer sobre los animales terrestres. La fórmula creativa que interviene en los dos momentos contiene tal grado de repetición que la diferencia entre «Dios creó» y «Dios hizo» no puede escucharse con solvencia.

En segundo lugar, la bendición. La bendición del día quinto, no debiera olvidarse, cumple allí una función de apoyo a una labor sobre materiales inestables en un día cargado de cesuras y cumple también la misión de lanzar un mandato. Nada de esto es necesario en una sexta jornada en que la energía puesta en la creación va a quedar fuera de la más mínima duda y en la que el mandato se da por sobreentendido, pues tiene poco sentido que los animales no llenen la tierra. Lo que sucede, simplemente, es que hay una bendición para la criatura culminante, el ser humano, que comprende a la otra. El mandato rebota en el animal terrestre –por la misma ley de continuidad de la tarea y del relato– desde el día quinto y es devuelto retroactivamente por el que se entrega a la criatura humana. En resumidas cuentas, hay energía de sobra en el Dios y hay mandato de sobra, como para buscar ahí diferencias profundas en la creación de la vida entre ambas jornadas.

Y, sin embargo, el verdadero poder de la creación del sexto día provendrá de la tierra, porque se trata precisamente del territorio en el que se formarán las últimas criaturas, desde las alimañas al hombre. La pirámide de

la vida, la escala por la que el Dios trepa hasta llegar a su semejante, tiene la base en el suelo seco, en la planicie surgida cuando, después de machacar la bóveda celeste y empujar las aguas, Dios miró el resultado de una consciencia recién inaugurada. La tierra emergió ante su vista y el Dios miró. La visión, incrustada en el *di-videre,* hizo de la tierra algo más que una obra: dio el asiento y el territorio por excelencia a la mirada divina. El territorio de la mirada hizo que las palabras encontraran su sitio y que el mundo de la mirada se poblase de palabras con sitio. Lo vano y vacío se llenó, pero con las cosas en su sitio. Que las criaturas culminantes ocupen ahora el mismo territorio, es decir, ocupen territorio, es una decisión inevitable, pero también consciente, del personaje creador y de su trayectoria.

Lo que el Dios está dando a las criaturas vivas y terrestres son las condiciones de un espacio, las determinaciones de un campo de acción. No deambularán por las profundidades ni revolotearán contra telones de infinito, sino que tendrán casa y, más allá de estar ellas mismas limitadas, conocerán sobre el terreno sus limitaciones. Estamos ante una demarcación en dos niveles: el de la criatura y el del lugar de la criatura. Dios está cerrando su obra. Dios, en la creación de la vida, conseguirá ver de la misma manera en que vio después de sus trabajos con el firmamento.

El valor de la tierra en el día sexto es mucho mayor que el de una mediadora interpelada para convocar a cierto género de vida. El valor de la tierra es el de la condición que sujetará toda la vida mortal y que la vida mortal reconocerá a cada paso. Dicho en consonancia con lo que el Dios pretende de sus nuevas criaturas, la existencia –con el semejante incluido– se colocará en el punto de vista del Dios, en los visibles resultados de su consciencia afanosa, y en ella vivirá si es que quiere vivir. Sin

tierra, no hay semejante. Sin punto de vista compartido, no hay lector. El valor de la tierra es el valor de toda la jornada y, cuando más adelante, en el relato Yahvista, no en éste, al hombre se le forme del polvo de la tierra soplándole el aliento de vida, el *nishmat hayyim,* ya no quedará ninguna duda de qué está hecho el semejante y por qué tanto empeño en hacerlo de material completamente terrestre. (En el Sacerdotal, la única referencia al polvo o barro de la tierra se encontrará en el nombre genérico del ser humano *adam,* la arcilla, el *adamah* de la tierra.)

Una vez que la tierra expresa toda condición, toda limitación, todo suelo del crear, ya pueden colocarse en ella las sucesivas generaciones de seres. La creación de los animales terrestres es en muchos sentidos y tomada aisladamente una creación paralela a la de los acuáticos y aéreos. Muy pocas cosas –ese *bará* pendiente de un texto que le supera– las distancia. Se diría que ese paralelismo funciona a la vez como un corrimiento, se ha llegado desde allí hasta aquí, una misma materia, una misma forma del hacer se ha trasladado de una jornada a otra: algo unitario se ha movido en el espacio desde su más umbrío fondo hasta el campo de las localizaciones, hasta el *locu* total del hombre que centra el último momento, un poco a la imagen del *hortus conclusus* barroco. Algo invisible, fuerte, manejado por la consciencia, pero solamente manejado, porque tiene la fuerza de la vida, la inspiración del *nefes,* el aire de lo que alienta. Está controlado y es superior a la criatura extrañada de su propia existencia. En estas dos creaciones paralelas y en su destino final, el hombre, se extiende un trayecto, se propaga una idea que corre desde los abismos colosales hasta el centro mismo de la mirada viviente, una transparencia intensamente real que proviene de las anchuras del cosmos, pero que al llegar a la tierra y al hombre es un rayo conciso, un punto de energía que tiene el perfil de un dis-

paro láser y la luminosa concentración del mismo rayo al encontrarse con la materia del objetivo: el *rúah Elohim*, el viento de Dios, que ha seguido corriendo todo este tiempo sobre las aguas abismales y que era el zumbido que se escuchaba tras los golpes pequeños del Dios, el espíritu de los abismos, el espíritu abismal que vivía en la oscuridad y que también se perdió entre los materiales del versículo 2. El *rúah Elohim* suena en el relato, porque es lo único que falta y falta absolutamente: el viento de Dios era la imagen de la percepción en fuga, la síntesis de la pérdida, la invisibilidad real. Era la imagen de un Dios cuyo oscuro soplo encrespaba mínimamente las olas en una soledad más tenebrosa que la suma total de los abismos por los que transitaba. El *nishmat hayyim* del relato Yahvista recoge narrativamente el soplo que no se escucha –narrativamente, porque cronológicamente lo que hizo el Sacerdotal fue ampliar hasta lo cósmico el aliento puntual del otro relato–, pero que suena casi intolerablemente a lo largo de la batalla del Dios con la fuga, y lo lleva hasta la diana de una forma explícita.

La función de los animales en el relato sacerdotal de la creación es transportar el *rúah Elohim* y moldearlo desde su origen hasta la forma alcanzada: no hay más espíritu en todo el relato que el *rúah Elohim* del versículo 2 y, en consecuencia, todos los pequeños espíritus, toda animación, es soplada por él desde el absoluto silencio y desde la resonancia absoluta. Cuando André Neher propuso su estudio del silencio bíblico, pudo haber analizado uno que se encontraría entre los más colosales: el silencio zumbante que desde la oquedad del universo se traslada hasta la última criatura, el del espíritu cerniente que apareció en el principio del relato y que se trasmutó después en existencia. El paralelo de las creaciones animales está indicando, como se ha dicho, un corrimiento, una aproximación de algo que viene de muy lejos y que

es lo más lejano de todo: el deseo invisible y real de la creación, al tiempo que empuja hacia planos secundarios las criaturas concretas. La función de estas criaturas es llevar su pequeño aliento, eco del grande, de un día a otro, de una etapa del proceso a otra, hasta su conclusión. Los animales y el ser humano son nada menos que el correlato de la última gran pelea en la que se enzarza el creador que ha descubierto y creado las limitaciones con el más terrible de los seres que han quedado atrás: el espíritu creador que quiso barrer el universo con su *bará* y que se perdió en la inmensidad de su propio deseo, como en los versos de Perse. Si el *rúah Elohim* no sopla sobre el relato, es porque está soplando sobre todo. No es texto, sino anti-texto, no es palabra ni silencio absoluto, sino el no-silencio del salmo 22.

Hagamos capítulo: la llamada a la vida es la invocación de la presencia que pueda leer el relato; el relato en el que un Dios se debate con su creación en la misma frontera del principio; el relato en que la mayor fuerza enemiga es, precisamente, el espíritu creador del propio Dios que ha soplado desde los orígenes abismales del creador hasta el territorio demarcado de una consciencia que se desenvuelve y progresa hasta su lector. Al llegar este momento, Dios se ha batido ya con todas las fuerzas vertiginosas: lo vano y vacío (táchese caos y confusión), la oscuridad y el abismo, los océanos primordiales y el propio *rúah Elohim*. El campo de la confrontación ha sido minuciosamente diseñado y minuciosamente cumplida la campaña, batalla por batalla, criatura por criatura, error por error. Los días de la creación no son más, ni menos, que el conflicto desatado por un creador con las tensiones de la creación, su curso, su resolución...

Entonces llega el último aliento, el último golpe del alma, el interlocutor necesario, el semejante, la forma viva que, habiendo crecido en el propio seno del autor, en

el propio seno del relato, es más que una creación: es una excrecencia, una imposible marcha atrás y, en resumidas cuentas, una imposición de lo que se ha dicho y hecho. Dios lo ha ido buscando y ahora resulta que está a punto de encontrarlo; esta vez sin ninguna posibilidad de volver la vista, como hizo cuando creó a golpe de palabra e instantáneamente aquella falsa luz que todo lo iluminaba y que terminó asaltada por la oscuridad, y sin ninguna posibilidad de no verlo, ya que lo ha colocado en el territorio de la visibilidad por excelencia, donde están todas las palabras, todos los sitios, todas las demarcaciones y condiciones: lo terrestre. Un Dios grávido acaba de plantar el pie en el suelo y los focos del lugar le apuntan como cañones. Ha llegado la creación del hombre. No hay regreso.

No obstante, el primero de los movimientos de esta creación puede calificarse como mínimo de inquietante. «Hagamos al ser humano...» ¿Hagamos? ¿Quiénes? ¿Qué es esta forma de hablar? En el momento crítico, el gesto creador del personaje se disuelve en un plural; en el momento de mayor singularidad de la criatura y en el que la relación del creador ha de ser más estrecha, el relato se emborrona, las palabras del autor se hacen gas. De pronto, en la obra más concreta y en la forma mejor garantizada, nos encontramos sin sujeto o sin sujeto conocido. «Aquí se escribe "Hagamos" para insinuar, por decirlo así, la pluralidad de las personas referentes al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo», escribe, naturalmente, Agustín de Hipona.[8] «Dios se esconde en la pluralidad del "Hagamos"... ¿El hombre fue creado por Dios a imagen y semejanza de los *Elohim* (ángeles)?», explica y se pregunta Von Rad.[9] «Es un plural de majestad, aquel que todavía en nuestras lenguas emplean los grandes del mundo», balbucea Bottéro.[10] «El plural "Hagamos" no es solamente de majestad. Los rabinos lo toman al pie de la letra:

Dios ha hablado, ha consultado. ¿A quién? A los ángeles en primer lugar. Dios ha querido crear al hombre a su imagen, a imagen de los ángeles y de Dios», dice Abecassis, retomando un pensamiento tradicional.[11] Una leyenda talmúdica cuenta que mientras Moisés escribía la Torá al dictado de Dios, se detuvo súbitamente en este versículo 26 y le dijo al Autor: «No puedes pedirme que escriba esto. ¿Qué van a pensar los lectores de la Biblia? Van a imaginarse que hay varios dioses. Tú mismo no puedes, oh, Dios, decir esto.» Pero Dios lo dijo y Moisés tuvo que escribirlo.

Deben admitirse dos cosas en la interpretación habitual de esta fórmula creativa chocante a primera vista: el asombro que produce, la detención a la que obliga a cualquier escuela de exégesis o a cualquier doctrina, y el acarreo de recursos extratextuales que acaba provocando. La sorpresa es inevitable desde el momento en que el plural es utilizado por el propio Dios y ningún vistazo en derredor descubre quién puede ser el destinatario de semejante plural. Entre otras cosas, porque nadie se ha imaginado que haya un destinatario en el interior del texto para el texto mismo. Con esto último, quizá las cosas hubieran podido ser un poco más sencillas. Por otra parte, no deja de ser una prueba de que la interpretación tradicional no ha ido por buen camino y que al llegar aquí el asunto se enreda de mala manera y, como en el caso de las pirámides, hay que poner a trabajar a un ejército de obreros en mitad del desierto.

Los recursos de la Trinidad, de los ángeles y de la majestad son, con todos los respetos, narrativamente estrambóticos. La Trinidad es un dogma de otro tiempo que se descuelga aquí con el mismo rigor que sobre un paseante distraído se desploma un paracaidista; no siendo, desde luego, la posterioridad del dogma lo que hace injustificable la interpretación, sino su completa ajeni-

dad, su palpable esoterismo respecto de lo que viene contando el relato, su loca imposición a partir de una idea surgida de otra cosa y para otra cosa. Con el mismo rigor narrativo podría aplicarse el concepto de lucha de clases. En cuanto a los ángeles, podrá argüirse que en la época del Sacerdotal los ángeles ya eran conocidos y ya cantaban en coro, pero colocarlos en este relato en el que un Dios completamente solo está realizando la obra, en el que un Dios habla completamente solo y en el que no hay la más ligera referencia a ninguna especie de compañía –compañía que, ya se ha visto anteriormente, hubiera causado tanta confusión como a Moisés, si se piensa en los vecinos teológicos– es un absurdo. Por otra parte, la idea está llamada a contradecir uno de los principios fundamentales de la creación para los creyentes, como es la *creatio ex nihilo*. O Dios creó de la nada y con nada, o Dios estaba provisto de una brigada de operarios a los que forzosamente tuvo que crear. Y si ya había creado, la creación actual no puede venir completamente de la nada, sino del resultado de operaciones y materiales previos que, por supuesto, para nada aparecen en este relato. Claro que siempre nos queda recurrir al misterio para salir de la impotencia. Por lo que se refiere a la majestad, estamos ante una degeneración de lo obvio, en la que un uso o costumbre parece de oportuna aplicación no teniendo otra cosa a mano. Como es plural y el personaje es nada menos que Dios, pues entonces será algo mayestático. Una cosa medio monárquica o así.

Aquí uno ha de poner su particular empeño: en el «hagamos» se derrumba la interpretación ortodoxa. Mal o bien puede haber llegado hasta aquí –cosa difícil de creer–, pero de aquí no pasa. No pasa el Dios majestuoso, ni la creación majestuosa, ni la espléndida y trascendente potencia del autor. Ni pasan tampoco las criaturas objetivas en su primoroso desfile hacia el ser humano, porque

la fórmula creativa del Dios se resiste más que ninguna otra a todo lo que se sale del texto.

Si no se ha leído el trabajo material del Dios para alcanzar, desde la ingenua e ignorante plenitud del que todo lo puede, la pequeñez y la limitación de los materiales y del acto creativo; si no se ha leído que ese trabajo está sumergido en una consciencia que se habla a sí misma y que hablándose a sí misma descubre lo semejante, lo semejante en sí mismo, lo semejante y necesario afuera; si no se ha leído que el creador está encerrado en su propio principio y que eso es lo que quiere contar, entonces el «hagamos» sonará directamente a chino y habrá que acudir a lo impensable o a los ovnis angélicos para salir del paso.

Porque el «hagamos» no es más que el redoble de la consciencia que venía hablando desde hace días; «hagamos» es lo que el Dios se dice a sí mismo y lo que el Dios se propone decir a quien le escuche en un momento en que necesita la escucha más que nunca; Dios ha ido construyendo a un interlocutor que es él mismo saliendo del cenagoso yo anterior y, por el mismo procedimiento, ha empezado a indicar y quizá a tocar con su dedo –como en el fresco de Buonarotti– al otro, al otro salido de él y distinto. Sin el desdoblamiento consciente del Dios en la creación no habría interlocutor y, por tanto, ahora, en el sexto día, tampoco habría posibilidad de un semejante venido del exterior. Se trata del mismo proceso que, en su prestigioso libro, explicó Wayne C. Booth: «Después de todo, lo que produce el autor no es solamente una imagen de sí mismo» –pero la produce y eso es el origen de todo–, «cada pincelada que implique su segundo ego ayudará a moldear al lector en el tipo de persona propio para apreciar a tal personaje y al libro que escribe.»[12] Es preciso insistir en esto: cada pincelada, cada movimiento. No se trata del lector que se acerca a la obra

y emite su juicio, del lector al que le gusta o no le gusta, sino del lector que la obra lleva implícito, el lector que esa creación está arrastrando consigo y que es muy anterior al otro que se acercará a la obra ya expuesta, a la obra en circuito. Como en un proceso osmótico, del creador *bará* original sale el creador de la creación limitada y de éste el lector moldeado –«a imagen y semejanza» nos atreveríamos a decir ya– por los movimientos íntimos del creador en su pugna con la creación.

El «Hagamos» no tiene dificultad alguna desde la estructura consciente, desde el estilo de narración consciente en que el relato, el personaje y la creación han venido actuando en las últimas jornadas. Aquí hay, desde luego, una subida de tono, un instante de nitidez, en que el creador original ve ya desgajado al segundo creador –ese segundo ego de Booth– y se diría que puede observarle fuera de sí, como una proyección o un engendramiento, recortado con precisión sobre el fondo perceptible y concienzudamente demarcado de lo terrestre. La precisión material con que ha surgido la tierra, con que ha sido ocupada, incluso el propio lugar que ocupa, permiten que el segundo creador defina su silueta y que lo haga en un contexto. Sin tierra, no hay lector ni semejante, pero sin tierra no hay tampoco creador. Por otra parte, el desgajamiento –aun así un largo producto que viene desde la jornada del firmamento– alcanza su crisis en el mismo momento en que el semejante está ya a la vista. La perspectiva del otro, pudiéramos decir, hace que la perspectiva del creador engendrado sea plena y de hecho es la conjugación del factor «tierra» y del factor «semejante» lo que impulsa esa callada visión de sí mismo que Dios expresa diciéndose «Hagamos». El «Hagamos» es, pues, un trecho crítico de la consciencia en el que, dentro de una escena perfectamente diseñada, un creador descubre su identidad y la de aquel a quien se dirige. Se tra-

ta de un plural relativo, no tanto de un conjunto de identidades separadas, como de una suma de lo simultáneo y dependiente. Ese «nosotros» subrepticio tiene un origen común y ha compartido un trayecto. Es un «nosotros» discernible, pero sus elementos no gozan de la autonomía con que se presentarían en un espacio cotidiano. El Dios lo pronuncia casi insensiblemente, sin tallarlo en la expresión y sin que haya un desarrollo posterior. Pero el pulso de la situación se ha echado a latir en el texto con la brusquedad de una arritmia.

Esta suerte de generación que se produce entre el creador original, el creador final y el semejante, mantiene internamente unas tensiones muy parecidas a las que Levinas adjudicó a la paternidad, entendida en sentido amplio –entendida, por ejemplo, en el sentido en que Bergson reunía en un mismo concepto el de creación y el de generación. La paternidad sería «la relación con un extraño que, sin dejar de ser ajeno, es yo; relación del yo con un yo-mismo que, sin embargo, me es extraño. En efecto, el hijo no es simplemente obra mía, como un poema o un objeto fabricado; tampoco es una propiedad. A mi hijo no le tengo, sino que, en cierto modo, lo soy».[13] Los movimientos del creador hacia el semejante, hacia el interlocutor o lector, a través de las generaciones de sí mismo producidas por las diversas creaciones, podrían exponerse de una manera parecida –incluyendo la panoplia de conflictos inherentes.

En el mismo gesto del «Hagamos» se desarrollan las características del interlocutor. Desde nuestra lectura, serían las inevitables: «A imagen y semejanza nuestra.» A imagen y semejanza de lo que el creador producido ha sido capaz de producir: un punto de vista, una mirada que se carga de tierra y de consciencia. Cuando en la bendición final se entregue al hombre lo creado, en realidad se le entregará esa mirada que se cierne sobre los lí-

mites, con todas sus criaturas: árboles, hierbas y semillas, peces, aves y animales terrestres. Pero más que hacer al ser humano, más que detenerse en su forma –en la que no se detiene en absoluto–, el Dios trata a la nueva y culminante criatura como la depositaria de una semejanza y de una creación. Aquí el hombre no está modelado de arcilla, ni Dios sopla sobre él –bastante soplo ha habido ya–, ni puede llegar a figurársele de ninguna manera. Se diría que el semejante lo es porque va a cumplir una función –como el resto de las criaturas ya existentes–, no en virtud de sus condiciones materiales, ni de sus cualidades. Nada en él tiene especificidad. La semejanza es todo lo que tiene y todo lo demás que tenga –los productos de la creación– es lo mismo que el Dios tiene. Ni una brizna más, ni una brizna menos.

El semejante es proyección y también espejo del creador-creadores anteriores. La mirada del Dios rebota sobre el ser humano para devolverle una imagen suya, estrictamente suya, pero, como en el caso de los hijos, que no le pertenece. La tensión de la semejanza y la diferencia podría colocarse también en el «Hagamos», en la forma en que se diluye suavemente la materialidad del parecido para elevarse a la materialidad del proceso creativo, menos aprehensible y más costoso. La semejanza «nuestra» es la identidad con una creación que no ha sido fácil y, a estas alturas, quizá todavía no resuelta: el Dios no ha dado un paso atrás, no ha cesado de crear, y no puede obtener un horizonte diáfano de todo lo que ha sucedido. Lo diáfano es lo que ha ido haciendo con su consciencia, incluso las obras de esa consciencia, pero en lo que se refiere a la onda que arrancó en el versículo 1, la perspectiva no puede ser completa en este momento.

No hay ser humano, no hay criatura objetiva, por tanto, más que en lo concerniente a las posibilidades de semejanza en la entrega de una creación; la mitad de la jor-

nada, entre otras razones, consiste en esa entrega. Casi la totalidad del versículo 26 y enteramente los versículos 28, 29 y 30 están dedicados a depositar en la nueva criatura los productos de las últimas acciones del Dios. Es decir, cuatro versículos de un total de ocho. El clímax de la narración hay que ponerlo, sin lugar a dudas, en esa entrega. Y con ella concluye el día.

La intensidad del *bará* en sus tres menciones del versículo 27 habrá que orientarla hacia esa zona, de tal modo que la creación del semejante consiste en la criatura de la entrega. No se trata de una epifanía, de una salmodia. Se trata de la construcción del eje de la jornada que reúne el esplendor y la intensidad creativa con la misión del semejante que, por otra parte, lo es a causa de que puede cumplir lo que se le ha asignado. El relato se vuelve esférico y ejecuta un cierre que equivale prácticamente a un sellado del sentido, a una imposibilidad de escapar de él: se crea al semejante y se le entrega una función, pero sólo será semejante en la medida de su función. Paradoja, pues, de la creación: la criatura podría convertirse en algo increado si no comparte lo que está llamada a compartir. Esta tremenda paradoja deja en suspenso la culminación, ya que donde se esperaba el labrado de la acción concreta, el puro perfil de la última cosa sobre la tierra, el centro exacto del rayo de las profundidades del espíritu, aparece un gas, un gas que tiende al cielo de la evaporación. La criatura ha sido disuelta más completamente que ninguna en su función al mismo tiempo que esa función puede hacerla desaparecer.

Dios dice «hagamos» en el espíritu consciente del creador y con el telón de fondo del dramático proceso creativo. El ser humano del «hagamos» es una criatura necesariamente semejante. A esa criatura se le entrega la creación, es decir, el punto de vista de la consciencia construido hasta ahora. Pero la entrega es superior a la cria-

tura en las dimensiones del relato. En consecuencia, la entrega recae sobre la semejanza y sobre el «hagamos». Cierre y paradoja. La creación de la última criatura es incierta, es un signo de interrogación plantado –como el Árbol de la Ciencia del Bien y del Mal– en el justo centro del paraíso de la percepción. En vez de que la criatura aparezca nítidamente, aparece la mirada del Dios reflejada en la pupila a punto de disolverse del ser humano recién nacido.

Hay demasiada falta de criatura en este instante crítico, demasiada voluntad del Dios en la semejanza (el *demut* hebreo del versículo 26 es un literal «sea igual a nos» y el *çelem* del versículo 27 indica una imagen, una copia plástica real) como para hacer relieve del ser humano. Da la impresión de que Dios cierra en exceso a su espejo y que el lector que busca se ha quedado en realidad detrás de la superficie pulida en que el creador se observa. También en este sentido, el relato Yahvista está obligado a trabajar la creación del hombre hasta darle su forma material, su concreción entre las criaturas, y despejarle del peligroso vapor de la semejanza. La llegada del *rúah Elohim* a la forma terrestre preponderante no ha producido una colisión, pero sí una incertidumbre. El filósofo que habló con Rabán Gamaliel alabando la creación del hombre señaló que el material era de primera calidad: fuego, viento, polvo. Pero también añadió los otros materiales: caos, abismo, oscuridad, precisando que sin ellos no podía concebirse obra alguna.[14] La criatura queda expuesta a una división fundamental entre el poderoso y oscuro espíritu que ha soplado sobre su creación y la tierra de la que proviene. La tradición judía hasta Rachi (siglo XI) sienta al hombre a la mesa de los animales –todos participan de los mismos alimentos y provienen de la misma madre tierra–, pero busca la diferencia en el pensar que, aunque más limitado, tiene procedencia divina.

San Pablo pondrá muerte en la carne y vida en el espíritu de un modo irreconciliable. El Antiguo Testamento luchará contra las imágenes que pueden hacerse pasar por un dios –véase, por ejemplo, la terrible historia de Oholá y Oholibá en Ezequiel 23, aparte de las conocidas como la del becerro– y atravesará una cierta esquizofrenia en la consideración de la criatura humana. «Nada más que una sombra el humano que pasa, sólo un soplo las riquezas que amontona, sin saber quién las recogerá» (Salmo 39, 7). «Apenas inferior a un dios le hiciste, coronándole de gloria y esplendor; le hiciste señor de las obras de tus manos, todo fue puesto por ti bajo sus pies» (Salmo 8, 6-7).

Lo sentimientos de la literatura sagrada y exegética suenan como ecos del gran desasosiego que preside la aparición del ser humano sobre la tierra. Son ecos indudables de la narración Sacerdotal, ya que, como explica Bloom, el hombre del Yahvista es un ser vivo monista, sin dualidades, sin grietas cosmológicas –de paso, adjudica a la narración Sacerdotal el carácter de himno al orden divino.[15]

En cualquier caso, la criatura humana no da la sensación de obra coronada ni de remate de la fragorosa actividad creadora. Más bien, como explica Wiesel siguiendo el Midrás, «la creación no se acaba con el hombre, sino que empieza con él. Al crear al hombre, Dios le confió el secreto, no del comienzo, sino del nuevo comienzo».[16] O como canta un salmo: «Dios me ha creado al principio de su camino.» Es decir, hay mucho de esta jornada que nos devuelve al principio, del que por otra parte nunca hemos salido. La creación del lector semejante, la creación de la presencia para el relato, de la escucha, es un propósito que nace del texto y de la consciencia del creador, es una necesidad y una excrecencia, pero no se realiza sencillamente. Forma parte del comienzo y del relato sobre

el comienzo, pero apenas tiene condiciones para culminarlo. ¿Es que acaso el comienzo no termina nunca?

El *bará* se desploma de tal manera sobre la misión del semejante, que la criatura viva sufre una inundación de exigencias. Dios corre peligro de verse atrapado en el espejo y olvidar la criatura que acaba de nacer. Buscaba un lector que le leyera, pero el *bará* mira con sus propios ojos y, de nuevo, más que desplegar una energía inmensa sobre la creación, devuelve la mirada hacia su origen, donde el rayo esplendente es intranquilizador. «*Bará, bará, bará*», dice el Dios deseoso, *bará* para la misión, y *bará* es todo lo que le responde la criatura que debería estar viva, pero que en realidad es una criatura manoteante que está a punto de irse al fondo. Todo iba saliendo bien, pero, al fin, ¿ha salido bien?

Al cabo de la jornada, Dios declara que todo estaba muy bien. No solamente bien, como era la costumbre, sino muy bien. Si el bien habitual había que entenderlo como un bueno de la eficacia –ni siquiera de la propia eficiencia del artífice– y como una mirada a distancia del creador, cuando no como un volver la vista de la criatura, este «muy bien» no puede entenderse con parsimonia. Dios subraya, y lo que subraya es eficacia y distancia. Las nuevas criaturas, lejos de haber cambiado la fórmula la han acendrado. A la intensidad del propósito corresponde un intenso formulismo, pues es la fórmula la que se enardece a costa de las criaturas. El semejante ha caído en la vieja mecánica de la criatura divina, y quizá más que ninguna otra. Dios la mira como miraba sus juegos eléctricos del primer día de la semana o como miró el firmamento a través de la perspectiva de su martillo, pero acentuando esa mirada, de la misma forma en que el *bará* acentúa todo menos a la criatura recién nacida. Este Dios prosódico calla al mismo tiempo que acentúa, y apenas deja sitio para los oídos átonos. Todo «estaba

muy bien». Cierto. Tan cierto como fría es la expresión, cuyo subrayado es una flecha que apunta al hielo, no para deshacerlo, sino para clavarse en él como un disparo.

Cabe la reescritura:

«Dijo Dios: "Que bulla la vida y revolotee contra el abismo, en las aguas y en los cielos de imposible medida, y que los llene llenándolos de especies." Y Dios creó la vida contra el abismo antes que ninguna otra vida, pues la vida no está libre de abismo. Y vio Dios que estaba bien. La mirada de Dios se volvía ya hacia la tierra cuando bendijo a sus criaturas: "Sed fecundos y multiplicaos, henchid y creced." Y atardeció y amaneció: día quinto.

»Dijo Dios: "Que haya vida en la tierra y las criaturas vivan con sitio." Y el *rúah Elohim* vino soplando desde el principio hasta la tierra. Así fue. Formó Dios a las criaturas con territorio, con todas sus especies en su territorio; y vio Dios que estaba bien.

»Dijo Dios: "Hagamos por fin a nuestro semejante, a imagen y semejanza de mis creadores, para entregarle esta creación y para que pueda leer en su relato la creación del principio."

»Creó Dios a su semejante, creó Dios a quien leyera el relato, creó a quien pudiera darle cuanto había sido.

»Y Dios le bendijo y le entregó su relato, con todo su deseo y todos sus creadores. Y Dios le dijo: "Mira que te he creado para darte a los que he sido, que eres para entender y que me miro en ti." Pero Dios sólo vio su reflejo.

»Vio Dios cuanto había hecho. Dios lo vio y dijo sus palabras, que él solo escuchó. Y atardeció y amaneció: día sexto.»

> Concluyéronse, pues, los cielos y la tierra y todo su aparato, y dio por concluida Dios en el séptimo día la labor que había hecho, y cesó en el día séptimo de toda la labor que hiciera. Y bendijo Dios el día séptimo y lo santificó; porque en él cesó Dios de toda la obra creadora que había hecho. (Génesis 2, 1-3)

Entiéndase: la obra del sexto día no es un fracaso, sino algo más complejo, difuso, una mezcla de expectativa borrosa y de obra sin dibujo, exaltada la una en la dirección bronca de la entrega, replegada la otra bajo el peso de la misión. No ha sido un error –ojalá lo fuera para que el Dios pudiera mirarlo desde su consciencia capaz de encajar los errores y contarlos–, sino una necesidad. Si hay error, será el que proviene de la necesidad, de la rigurosa búsqueda, incluso de la sensatez del camino. Para luchar contra la fuga del universo en creación, Dios y el relato –la misma cosa– necesitaban el choque de lo limitado y la escucha. No puede decirse que el Dios se haya desviado de las intenciones que le ponían a salvo de los verdaderos y comprobados errores del pasado. En todo caso, podrá decirse que ha llegado hasta las últimas consecuencias. Otro asunto es que las consecuencias sean radicalmente beneficiosas y coincidan con júbilos de la imaginación.

Ciertamente, había un problema en el horizonte y siempre hubo un problema en el horizonte, y el hecho de que Dios se esforzara en pugnar con él no equivalía a su disolución; más bien equivalía a su constante presencia. La acción creativa nació de una oscuridad en el ser del

personaje trasladado al ser del creador; el personaje quiere existir sólo en la creación como quien se desembaraza de toda identidad anterior –en este sentido, se diría que Dios al crear al semejante crea a un hombre sin pasado, a un hombre que sólo existe para su creación–; el efecto es brutal: tal explosión de energía apenas le sirve para crear; de repente se encuentra sumido en un mar de nieblas y en una tierra sin asiento por los que resbala como una criatura sin destino. El esfuerzo posterior se encarga del control –a quemarropa– de este vértigo. En sí mismo es correcto y en sí mismo es necesario. Pero ¿puede realmente con todo lo anterior? ¿El soplo del *rúah Elohim* y todo su *bará* acaba empañando la visión, aunque esta vez al menos haya sitio para la mirada?

El relato dice que Dios no puede con lo anterior y el día séptimo, conclusión de la semana, dice que no puede. No hay que entenderlo como un fracaso –al menos no del tipo conocido en la narración de este proceso–, hay que entenderlo simplemente como un hecho. Un hecho más que Dios y el relato se disponen a contar y que cuentan para que no quepa duda de que, como mínimo, tiene ese valor y su valor está ahí. Las cosas son así. Es lo que dice el relato sin desesperación y sin lágrimas. Con la emoción fría que se ha adentrado como un clima en la textura de las palabras, en las entrañas del personaje. La oscuridad de la que nace la creación es siempre más grande que la obra, pero, aun así, la obra es necesaria. Más necesaria, si cabe, cuanto más grande es la oscuridad: obra de consciencia, obra de separación y *di-videre,* obra pequeña, obra en limitación (valdría recordar aquí la concepción de la «docta ignorancia» de Nicolás de Cusa como actitud ante el conocimiento y que serviría también como actitud ante la creación: no confundir con la ignorancia como estrategia). El relato está diciendo que no hay destino en la oscuridad, por más que los creadores humanos

acaben rebozándose en ella como en un baño divino, sino que el destino está en la medida de las fuerzas, en pegar luceros contra el cielo infinito.

El día séptimo es claro con este asunto: ninguna especie de gloria, ni la mínima satisfacción. Machaconamente se dice que estamos ante la conclusión y ante el cese (se puede elevar aún más el tono con la palabra hebrea, literalmente «descansó», o con la traducción de Ferrara «Dios holgó». En la Biblia del Oso, siglo XVI, «reposó»). Pero el cesar, o el holgar, o el descansar, o el reposar, no tienen más objeto que ocupar el lugar de una respuesta a una demanda lógica: que el Dios diga lo que su obra le parece. Bien mirado, el relato de la jornada consiste en la repetición de la misma frase. La obra concluyó y Dios concluyó, y no hay más. Ni estaba bien ni dejaba de estarlo –para qué hablar de epifanías–, basta con decir que se acabó y hasta podría añadirse que se acabó por fin.

El paso atrás de Dios ante su mundo creado es tremendo. No tiene conversación sobre él, no tiene nada que decir de él y, por si fuera poco, bendice y santifica su retirada, es decir, en sentido estricto –santificar es como consagrar, «poner aparte»– pone el día aparte y se pone él aparte. No hay que equivocarse con esa bendición que incluye una consagración: coloca la conclusión en otro lado, la retira de la vista, la deshace de todo contacto con el universo de la creación. Lo sagrado mancha las manos, lo sagrado contamina, lo sagrado no forma parte de la mirada ni del moldeado de ninguna especie de material. Si Dios no está mirando, si Dios no está, ¿qué otra cosa puede decir el relato una y otra vez? La conclusión es sagrada, la conclusión es irse.

Pero esa marcha no es una marcha cualquiera, más bien consiste en un largo trayecto, en un estar yéndose siempre, acaso para siempre. San Agustín se dio cuenta de que este día no era un día. «El día séptimo no tiene

tarde», lo que quiere decir que «Dios aún trabaja».[1] La consecuencia no se extrae, al menos enseguida, del antecedente, pero la percepción es valiosa. La jornada no es una jornada, ni el día es un día. No estamos ante un tramo de tiempo, sino ante un gesto, ante una acción, como mucho. Lo que se cuenta no tiene duración –fuera de no tener ya espacio, al estar aparte–, es un movimiento, un primer movimiento del personaje respecto a sus criaturas. Ese cese o descanso u holganza no es más que un primer instante, el primer instante en que empieza a hacerse y que no sabemos cuánto durará. Pero eso importa poco, porque lo que realmente importa es su intención y la intención tiene sólo principio, como todas las cosas que han ido pasando en esta narración. Dios cesa y sólo puede estar hablando de ahora mismo, porque la acción no contiene tiempo ni espacio, la acción es autorreferente, cortocircuitada, bruscamente despojada de dimensiones del mismo modo brusco en que todo se pone aparte. La repetición en el texto señala una demora concéntrica, un remolino hacia el mismo punto, hacia el momento del acto emprendido. De modo que es el día séptimo, sí, pero sólo porque es el día que viene después, no porque haya tal día en el relato. Los siete días de la creación, por tanto, no existen en la narración Sacerdotal y no existen en el Génesis.

La forma en que Dios se pone aparte y se proyecta sobre un futuro sin tiempo recuerda forzosamente al personaje que comenzó la creación, a ese personaje sin pasado, cegando tercamente su identidad y borrando sus huellas –hasta que descubre que toda creación es revelación y revelación del que quiere ocultarse. Dios parece de nuevo aspirado por su propio abismo, sólo que ahora hacia el futuro, pero en el no-tiempo este futuro hace un giro de rosca sobre el pasado y los dos personajes, el del lejano principio y el del final tan cercano, parecen reu-

nirse o llamados a reunirse en la oscuridad. En este sentido, la narración tiene un verdadero final. El protagonista vuelve a casa, regresa a la borrosidad de la que nació su fragoroso deseo creativo. La diferencia es que ahora se trata de un regreso impulsado por la distancia que ha puesto con su correcta y rigurosa creación. El *rúah Elohim,* el espíritu del creador, sopla siempre demasiado fuerte contra la pequeñez de la criatura. El ojo del semejante era un puro reflejo, no un verdadero interlocutor, pues fue creado sin su propio pasado, sin su propio perfil existente, sin su propia mirada. Antes de quedar apresado por su reflejo, el Dios se va. No hay duda de que es el final.

«Concluyéronse, pues, los cielos y la tierra» no deja de contener cierta ironía (con la que Bloom habría disfrutado más que nadie en caso de no haber leído un «himno»). Ciertamente no son los cielos y la tierra del versículo 1, sino los cielos y la tierra nombrados a partir de las obras concretas de la semana, pero, aun así, su recuperación para este gélido final en que el Dios se despega no deja de producir una extrañeza socarrona. Las más abultadas cosas, casi un cernimiento del universo en su totalidad, vienen a nombrarse en la despedida de las cosas. El roce entre ambos profundiza la distancia y la ironía apura esa distancia en la que un creador se despide de una creación que el relato nombra a lo grande. Parece como si el relato volviese a nombrar por su cuenta y el creador con su acción se despegara también del relato. Abandona, pues, el personaje su propio cuerpo narrativo, se despide de él. En ese futuro sin tiempo que es igual al pasado sin tiempo, ya no se encontrará nada que le cuente. De la explosión de las palabras a su implosión. No se ve alejarse al Dios, pero se ve cómo se alejan sus palabras, cómo todas las palabras se alejan de él con esa soledad sideral en la que dos objetos se separan definitiva-

mente en la noche del cosmos. El Dios que llegó al relato era un Dios convulso, agrietado y enérgico. El Dios que marcha a su encuentro es un Dios más apacible, más triste quizá, pero también mucho más entero. Ha obrado, ha hecho y podrá despedirse de su creación, no de su recuerdo. Costó mucho, se sufrió mucho, y él ha cambiado. Quien regresa va al encuentro, pero quien regresa no se encuentra a él mismo al otro lado del tiempo. Se vuelve a lo que no hemos sido. El Dios vuelve a la oscuridad, pero ya no será un *deus absconditus.*

El Dios hace un solo gesto, inicia un solo movimiento, pero la narración hace un trayecto por la ausencia de gloria: el cesar como toda impedimenta, el poner aparte y el apartarse, el no-tiempo de la marcha, el propio relato despegándose como una piel del protagonista, el ineludible regreso y mudanza, la callada distancia ante la creación... La emoción es más fría que nunca, tan fría que el aire se ha congelado en el gesto del personaje, en la acción del relato. Hasta el mismo remolino a que las palabras apuntan tiene el giro de escarcha.

La temperatura de este sin-día es poco confortable para la teología y para la exégesis. ¿Cómo explicar lo que no tiene explicación, lo que está contado como un hecho desnudo y que a cada paso se desnuda aún más, como si royéramos un hueso seco? Lo cierto es que donde no hay gloria, ni se espera ninguna, el hombre ha impuesto la suya. La interpretación tradicional dirá que éste es un día instituido por Dios para que el hombre celebre sus criaturas. Es decir, lo que no ha hecho Dios que lo haga el hombre. El reposo sabático, el *shabat,* día santo entre los días santos, se incorpora a una liturgia salmodiante.

Casi se diría que el hombre pone su cuerpo para llenar lo que es puro y simple vacío, tapándose los oídos ante el no-silencio de su Dios. «Será entre yo y los israelitas una señal perpetua; pues en seis días hizo Yahvé los

cielos y la tierra, y el día séptimo descansó y tomó respiro» (Éxodo 31, 17). «Y les di además mis sábados como señal entre ellos y yo, para que supieran que yo soy Yahvé, que los santifico» (Ezequiel 20, 12). «Que coman, beban y bendigan al que creó todo, así como bendijo y santificó para sí a un pueblo que sobresale por encima de todos los pueblos, para que observe el sábado juntamente con nosotros», dice el apócrifo Libro de los Jubileos (2, 17), que transporta la epifanía a la misma creación, sin esperar que el hombre la deduzca. «El Creador de todo dispuso este día para bendición, santidad y gloria, entre todos los días» (Jubileos 2, 32).

Cuando el Dios calla, las criaturas alborotan. Lo curioso es que la singularidad del creador frente a otras epopeyas de la creación –en la del Marduk babilonio los dioses superiores recitan sus cincuenta nombres en alabanza– es su negativa radical a la celebración. Ningún otro Dios ha concluido de manera tan poco apoteósica.

No obstante, los observadores más finos han percibido sobradamente la grieta. Para Von Rad, el séptimo día no coincide ni puede interpretarse como *shabat,* sino más bien con un tercer término que Dios pone entre él y el mundo de las criaturas. «Se trata de un reposo que existía antes del hombre y que existe aunque no se percate de él. Se trata de una actitud de Dios ante el mundo.» La fórmula conclusiva del día faltaría intencionadamente para dar proporción a ese tercer término interpuesto. La pregunta con la que Von Rad concluye su aguda percepción se sale por completo del relato: «¿El reposo como preparación de un bien salvífico?»[2]

La falta de consideración del personaje como único protagonista de la narración dificulta mucho la investigación de su drama creativo. Y, sin embargo, el drama creativo contiene ya posibilidades de conflicto que, cuando la criatura se vuelva objetiva en el relato del Yahvista, po-

drían ser vistas a la luz de los sentimientos del Dios hacia el mundo. El Dios que pise el Paraíso será el Dios que esté regresando hacia su oscuridad o, tal vez, un Dios a medio camino, intensamente detenido, entre el regreso completo y la memoria de la creación. Tal vez, el mundo objetivo no sea otra cosa que el mundo que Dios sigue haciendo mientras regresa. Curiosamente, a lo largo del Antiguo Testamento Dios estará progresivamente lejos de sus criaturas y la niebla entre él y los hombres se irá haciendo más espesa. En el séptimo día, la neblina de la madrugada empieza a levantarse en los cerros por los que atraviesa el camino de vuelta.

En este sentido, ni hay que buscar diafanidad, ni tal vez merezca la pena: la palabra clara suena remota, como cuando Frye explica que en el día de descanso «la creación se vuelve objetiva para el propio Dios» o que «Dios se aparta de la creación para que el hombre la estudie».[3] No es inexacto, desde luego, pero ni más menos que cualquier otra posibilidad cercana. La narración anda lejos de eso.

La expresión de San Agustín «Dios aún trabaja» parece más aproximada al suceso, sin que por ello la interpretación general del día, que anuncia al Hijo, resulte adecuada aquí. Pero, efectivamente, la creación deja su huella, la creación no se despide sin más de las manos del personaje, aunque el personaje se despida de ella. Lo hecho, hecho está, y todo lo que suceda a partir de entonces tendrá la resonancia o la mácula de lo que se ha hecho. De forma muy parecida, podría entenderse la prédica paulina «pues sabemos que la creación entera gime hasta el presente y sufre dolores de parto» (Romanos 8, 22): se trataría no tanto de una creación inacabada, como de una creación abocada a consecuencias. Las consecuencias no están dibujadas en el séptimo día, pero indudablemente están previstas. Lo que sucede es que la

exégesis paulina es de tiro fijo y «la ansiosa espera de la creación desea vivamente la revelación de los hijos de Dios» (Romanos 8, 19).

Lo difícil, lo más complejo que el error o el fracaso, es proponer una imagen del creador que se va sin gloria y que, no obstante, queda marcado por su creación. A diferencia de aquel verso de Saint-John Perse,[4] la creación no es «una sola y larga frase sin cesura ininteligible para siempre», porque la creación es una cesura continua y no suena como una frase, sino como muchas al tiempo. Tal vez la creación no sea eso, pero tal vez el creador sí. Es el deseo del creador, su voluntad constante más allá de los incomunicados fragmentos de lo producido, la continuidad en un empeño que flota sobre mares diversos y no identificados, lo que actúe como esa sola y larga frase sin interrupciones y sin inteligibilidad. En la creación no hay ninguna recompensa, ni siquiera oscuras recompensas, ni oscuros idilios con la obra, sino la pura pesantez de lo creado, la marca que deja la creación sobre el creador que es alguien que sabe poco y que quizá sólo sepa hacer («Cuando nos pesa el mundo ya no hay recompensas de fama o dinero», volvemos a Byron). Es un ir del ser en blanco a la forma en blanco, como exponía uno de los personajes de Peter Handke.[5] El vacío busca su forma y encuentra la forma del vacío. Pero la forma del vacío no es vacío sino forma: es posibilidad de mirarlo.

Todo lo que muestra la creación del Sacerdotal es exactamente esto, la posibilidad de mirar en el vacío, la forma en blanco. El mundo no es ni orden ni confusión, el mundo es la mirada arrojada –como en el caso del semejante– a lo que no tiene ninguna. No puede esperarse de vuelta un reflejo seductor, y menos un aliento de vida: lo más que puede esperarse es ver cómo ha mirado uno, es darle marco a la blanca profundidad.

No resulta extraño que todo esto escape a la más mínima sensación de gloria, pues la acción no está destinada en ningún caso a la fama, el éxito o la grandeza, sino a distribuir sobre el papel de la página, sobre el lienzo o sobre el mármol, el silencio absoluto –absoluto: privado de solución– del universo sobre el que se arroja la mirada. Hay aquí una conexión profunda entre el relato Sacerdotal de la creación y el sentimiento religioso primordial. Más allá de las claras historias sagradas –con ironía o sin ella, escritas por mujeres o por hombres– y más allá de las instituciones que los hombres se dan a sí mismos para poder sentir, de verdades que hacen andar con pies planos sobre suelo tortuoso y de liturgias en las que se reúnen los erizos del temor, el narrador Sacerdotal ha propuesto un vínculo con la maravilla y el misterio de lo que jamás será aprehendido, por usar la expresión de Diel. Este rabino de los sótanos babilónicos, quizá cansado de su propia historia, cansado de la historia, del devenir humano en un acontecer con pliegues sísmicos, escribe un relato gélido, sin hombres que lo perturben, sin epifanías ni apoteosis, en los que un creador –es decir, un ser solo y sin identidad– se asoma a los océanos que los ojos nunca han visto y a los cielos por los que nunca se navegará para poner sobre ellos pequeñas palabras y criaturas del único sentimiento al que aún le concede algún valor: el intenso frío de la consciencia de estar solo en un universo de nadie. Y aun así mirarlo.

Es un relato sobre la creación, porque es un relato sobre la acción en el mundo, sobre estar en el mundo. «La más profunda comunión *(community)* no se encuentra en las instituciones o en las corporaciones o en las iglesias, sino en los secretos de un corazón solitario», escribió Dowden.[6] La creación y la acción guardan su secreto en un corazón solitario. El personaje de este relato se lanza al mundo con deseo auténtico, pero sabe poco del

mundo. Pero cuando regresa del mundo ha experimentado ya lo que la creación y la mirada consciente de la existencia pueden llegar a proporcionar: el frío de la oscuridad anterior, el frío de cuando nos vayamos. Este creador es a su vez una estela de la propia vida; dura tan poco como ella, no tiene pasado ni futuro, y la chispa de su energía se ha quedado danzando por el universo, pero hay mucho más universo que chispa; tras los desmedidos esfuerzos del que quiere coser el cielo a martillazos, no quedará más que la huella del que se ha ido; en la soledad radical de la existencia no hay semejantes; el universo no nos contiene; y aun así el único sentido de la vida es haberlo descubierto, aunque sólo vale después de haberlo buscado. En el fondo, la oscuridad de la acción no es tan oscura: los oscuros somos nosotros, nuestra forma de llegar, nuestra forma de irnos. La acción es siniestra –como en el caso de Fausto, como en el prólogo de este Dios– cuando sabemos demasiado poco, pero la acción es transparente cuando guarda sentido con la estructura fugaz de la vida. El Dios se va, no con una tristeza metafísica, sino con un brusco cese de su energía. El Dios se marcha apagándose. Llegó como un vendaval y se marcha como un suspiro. *Bará* al comienzo, cuando nacía al mundo; descansó, holgó, cuando se marchaba de él. Vida y muerte de la creación son vida y muerte del propio personaje: el relato Sacerdotal envía aquí un sonoro mensaje sobre la estructura de la existencia.

El redactor final lo colocó al principio de todo, el relato nunca sale del principio: de lo que se habla es del principio. Del principio como sustancia, como causa original del hacer, como estructura del ser. Sin esa mirada sobre la forma en blanco del universo no somos nada. Lo primordial, porque es lo primero y porque es toda causa, es ese sentimiento sin el cual todo sentido se fuga, ese ojo emocionado que observa el efecto de su temblorosa y

precaria luz sobre la oscura profundidad que le rodea y de la que no ha de salir. Nuestro rabino de los sótanos babilónicos quiso ir mucho más allá de la doctrina y de la ortodoxia; pretendió remontarse, tras el descalabro de lo sabido y repetido, al sentimiento original, al momento en que, sin sacerdotes, sin doctores, sin sinagogas y sin sanedrines, los hombres sintieron sin intermediarios la zozobra de la conciencia en un universo perennemente mudo.

El sentimiento primordial se eleva simbólicamente desde el relato de la creación, pero el relato dice mucho sobre la propia acción de crear. Marshall Berman, en su ensayo sobre el mundo de la modernidad –«gloria de la energía y del dinamismo, estragos de la desintegración y del nihilismo, sensación de atrapamiento en la vorágine, incertidumbre básica, contradicción sobre lo valioso y lo real...»–,[7] argumenta que el artista está sometido al mercado y que sus productos son valiosos en la medida en que son rentables. Y esto, que podría ser tomado como algo pernicioso, es, no obstante, «lo que mantiene vivo el pensamiento crítico y la imaginación libre en buena parte del mundo no occidental actual»[8] (y, desde luego, occidental, aunque aquí no es tan explícito), pues el mercado es capaz de absorberlo todo y necesita de todo para mantener su sensación de cambio permanente, su disponibilidad de energía actualizada, etc. Marshall Berman parte del pensamiento de Marx y observa que el artista se siente inmediatamente separado de su propia obra (enajenación), que se convierte en mercancía, pero es precisamente la mercancía lo que hace que sus productos sean aceptados. «El mercado de mercancías culturales ofrece el único medio en que puede darse el diálogo a escala pública: no hay una sola idea que pueda llegar, o cambiar, a los modernos a menos que haya sido comercializada y les haya sido vendida. De donde resulta que dependen del

mercado para obtener no solamente el pan, sino también el sustento espiritual (diálogo a escala pública, se supone), sustento que, como saben, no pueden contar con que les sea proporcionado por el mercado.»[9]

Interpretando la visión de Berman –irreprochable en la perspectiva general– desde el relato Sacerdotal de la creación, tendríamos a un creador contemporáneo que está en la fase *bará:* despliegue de energía en todas direcciones y un mundo hecho a su medida (aunque es el creador el hecho a medida del mundo) que es pura energía disparada indistintamente en la construcción y en la destrucción. Todo gran aliento constructivo es en realidad apoteosis de la destrucción; lo anterior se envía demoledoramente a la obsolescencia y lo nuevo ocupa su lugar en un sistema abrupto y despojado. Esa realidad resultante –vorágine, desintegración, nihilismo, incertidumbre– es un calco, más burdo y menos dirigido, del versículo 2. Efectivamente, la energía no garantiza nada excepto la energía. El creador moderno y el mundo moderno se entregan a la explotación de las fuerzas que van encontrando en la senda del mercado. El mercado a su vez tiene apariencia de híper, hay de todo y más que en ninguna parte, a condición de que uno no busque algo especial, ni demasiado concreto. El mercado ofrece todo lo que hay en el mercado, es decir, todo lo que no tiene pasado, pues el pasado y la enérgica novedad son contradictorios. El problema de la energía, como el problema del Dios en el versículo 1, es que quiere borrar cualquier identidad que no sea la actual, quiere desaparecer en el ahora mismo del producto, única posibilidad de que algo sea real.

En consecuencia, el criterio que rige como una dictadura las mercancías de toda clase es el de su promoción y desenvolvimiento económico, forma superior de la energía constru-destructiva. ¿Cuál es el sentido de los productos y de las obras?: ser sustituidos. Es imposible

rastrear ningún otro. En una cadena de montaje o en una vía de tren, los tramos tiene más significados propios de los que puedan nunca alcanzar las obras de los artistas –y también los envases de plástico, la merluza congelada y los pantalones unisex– en el mundo de esta modernidad. ¿De qué habla Berman cuando habla de «libertad intelectual»? Es imposible saber de dónde saca la expresión, ni cómo se le ha ocurrido, ni qué quiere decir con ella. A no ser que se refiera a esa infancia de la fase creativa, como la del Dios estrepitoso que comienza el gran relato, en la que el obrar lo es todo sin que el infante sepa lo que hace ni adónde va. La diferencia del Dios de la creación Sacerdotal con el artista moderno sería que Dios aprende y el artista moderno disfruta siendo un bebé y haciendo gugú en las grandes superficies. Ni las leyes de rentabilidad del mercado hacen más libres a los creadores que otras –no sabemos siquiera cuánta libertad ni de qué clase es la beneficiosa para la creación–, ni el creador que piensa inevitablemente en mercado es un prototipo de libertad creativa. En este sentido, el mercado, el papa León XIII y la Atenas de los tiranos proclaman la misma libertad. O sea, la suya.

El propio Berman –muy ambivalente respecto de esta época histórica entregada a cualquier energía, sin que la ambivalencia por sí misma sea un reproche, pues cualquier habitante de una época no tiene otro remedio que ser ambivalente– asume un criterio estrambótico cuando diagnostica que «es este espíritu, a la vez lírico e irónico, corrosivo y comprometido, fantástico y realista (o sea cualquier cosa incluidas las inverosímiles), el que ha hecho que la literatura sudamericana sea la más excitante del mundo actual».[10] No hay que oponerse a la «literatura sudamericana actual» –aunque por el aire que respira la afirmación me parece que estamos ante una loa del realismo mágico, cuyas raíces no son precisamente suda-

mericanas, aunque el mercado lo haya convertido en sudamericano– entre otras cosas porque no se sabe qué es lo que engloba la expresión, pero sí habría mucho que decir de lo «excitante». Cabe imaginar una alternativa al puenting o a las noches monegascas, sólo que embutidos en el sillón de orejas. Efectivamente, la respuesta del lector al despliegue de energía del creador consiste en sentir energía, excitarse y, en ningún caso, captar sentido, aprender o simplemente mirar. O el lector se chuta directamente con la obra o la obra se envía al desván de los papiros en el que revolotea un triste murciélago y se ven unas cuantas arañas ensimismadas con su red. Lo que ha sucedido, sencillamente, es que de esta crónica de la época y de la época misma ha desaparecido la noción de sentido y en consecuencia también la de sentimiento –que se confunde con las descargas eléctricas o con las hipotermias. El hacer no tiene qué ni para qué, ni ocupa más lugar que el que le asignan en el escaparate que le corresponde. El mundo de que habla Berman se ha instalado histérica y autocomplacidamente en el universo en fuga del versículo 2.

Creo que Berman no hurgó de forma suficiente en el concepto de alienación de Marx, porque la alienación no consiste sólo en que al productor le quiten un producto cuyo destino final escapará de sus manos –cualquier novelista estaría encantado de semejante fechoría, que hace que una novela escrita en Torrelodones acabe en una estantería de Tokio, sin comerlo ni beberlo–, sino en que le arrebaten su sentido. Que le arrebaten el sentido del acto, no que le arrebaten el destino del producto. Marx pone numerosos ejemplos de esta desintegración cuando habla de la cadena de montaje y la falta de perspectiva del producto final por parte de los obreros condenados a un trabajo especializado y fragmentado. El problema no es, por tanto, que te quiten la novela, te hagan famoso y

te enajenen, el problema es que el mismo acto de la creación y de la producción ya está desintegrado de todo sentido. El propio Berman pone el ejemplo de Burroughs, cuyo «nihilismo enloquecido» y altamente rentable estuvo respaldado, primero, por la Burroughs Adding Machine Company y, luego, por la Burroughs International, todas ellas dedicadas al nihilismo.[11] Cuando el creador se dispone a la obra con la energía y el talento de un sobrio dignatario de sociedad comercial, su principal problema no es que le enajenen de la obra, sino que le enajenen la sociedad comercial. Él, por su parte, ha tiempo que se enajenó a sí mismo. Las leyes de mercado y los criterios de rentabilidad estrictamente económica –dispuestos como una fuga para la percepción deslizante de la energía siempre renovada– no están en condiciones de construir más sentido que el derivado lógicamente de su comportamiento. Cuando el creador mira su obra con los ojos del interlocutor, del lector y del semejante, no ve allí sus propios ojos, sino que sus ojos, a diferencia del Dios bíblico, son los ojos que le miran –medio alelados en el centro del almacén y esperando grandes dosis de excitación– más mudos que un *golem*.

El mercado de la era posindustrial es simplemente la separación del sentido y de la obra, y la exaltación de la energía que produce energía. El camino ha sido largo, pero se ha llegado al principio. Todo empezó con una huida de las palabras, y a ese lugar va regresando todo. El mundo regresa a lo que no leyó –sin saber que está escrito– y el mundo regresa por no haber leído. La experiencia de la modernidad es una experiencia tan vieja como la escritura y de la que la escritura quiso salvarse. El narrador Sacerdotal de los inicios del Génesis lo contó para que no se olvidara, de modo que la solución fue no leerle. Cayó en la desgracia de la oscuridad y del sentido, así que el canon literario se fue construyendo con gente

más alegre, más excitante, más graciosa. Gente que se lleva bien con un mercado al que suele confundir con el mundo.

El hombre cansado quería volver a sentir el sentido y quería contarlo. Creía que las palabras permitían mirar en lo oscuro y asomarse a la profundidad de lo que nunca nos pertenece. Tal vez le inspiró su Dios o tal vez, al final, pudo ver a Dios justo en el momento en que se marchaba, haciendo un gesto de despedida –o quizá fue para que le siguiera– en el fondo nocturno e incierto de la creación.

Éste es el relato con su final:

Para el principio del relato, con toda su potencia creó Dios palabras que no dieron medida. El mundo se llenó de arena y de vacío, de opacidad y de abismo. Y Dios era un soplo sobre la superficie de lo que huía.

Dijo Dios: «Desde ahora yo diré y el resto callará. Las palabras serán luz con la que vea, y eso serán.» Pero, entonces, de lo anterior se trajo Dios la oscuridad e hizo días y noches. Había hecho la luz, pero su oscuridad volvió: a partes iguales, dividiendo el mundo. Le pareció bien, miraba hacia otro lado. Y atardeció y amaneció: día primero.

Dios meditó sobre la noche y dijo: «He de hacer un firmamento por en medio de las aguas que las aparte unas de otras, para que no surjan como la noche donde quieran.» Y Dios por primera vez se enfrentó a aquello que una vez le huyó y a aquello de lo que escapó. Se enfrentó con la herramienta más pequeña y a golpes de martillo forjó la bóveda del cielo, hierro contra hierro. Sabía lo que hacía: no huir más. Con toda su consciencia lo hizo y él estaba bien haciéndolo, porque su consciencia era su obra. Así fue y así será Dios con lo que sabe. Nada de ese día ha concluido quizá, pero el día concluyó. Atardeció y amaneció: día segundo.

Y aún golpeando dijo Dios: «Por primera vez puede verse lo grande y lo pequeño, las palabras en lo grande y las palabras en lo pequeño, los cielos y los mares, y la tierra en medio; de las grandes aguas a las semillas escondidas, y todas las especies que pueden nombrarse. Todo se divide y fecunda contra lo vano y vacío. Está bien.» Y atardeció y amaneció: día tercero.

Volvió Dios la vista al primer día y dijo: «Que sean los luceros, no voz divina, quienes aparten la luz de la oscuridad y el día de la noche. Que lo pequeño dé cuenta de lo grande, que se conozca su valor para que hasta lo infinito pueda ser mirado. Y que se recuerde el error del primer día dejándolo escrito para siempre.» Hizo Dios las cosas pequeñas y las situó junto a las grandes, de modo que hasta el firmamento celeste quedó iluminado. Fue ése un día de recuerdo. Y vio Dios que estaba bien. Y atardeció y amaneció: día cuarto.

Dijo Dios: «Que bulla la vida y revolotee contra el abismo, en las aguas y en los cielos de imposible medida, y que los llene llenándolos de especies.» Y creó Dios la vida contra el abismo antes que ninguna otra vida, pues la vida no está libre de abismo. Y vio Dios que estaba bien. La mirada de Dios se volvía ya hacia la tierra cuando bendijo a sus criaturas: «Sed fecundos y multiplicaos, henchid y creced.» Y atardeció y amaneció: día quinto.

Dijo Dios: «Que haya vida en la tierra y las criaturas vivan con sitio.» Y el *rúah Elohim* vino soplando desde el principio hasta la tierra. Así fue. Formó Dios a las criaturas con territorio, con todas sus especies en su territorio; y vio Dios que estaba bien.

Dijo Dios: «Hagamos por fin a nuestro semejante, a imagen y semejanza de mis creadores, para entregarle esta creación y para que pueda leer en su relato la creación del principio.»

Creó Dios a su semejante, creó Dios a quien leyera el relato, creó a quien pudiera darle cuanto había sido.

Y Dios le bendijo y le entregó su relato, con todo su deseo y todos sus creadores. Y Dios le dijo: «Mira que te he creado para darte a los que he sido, que eres para entender y que me miro en ti.» Pero Dios sólo vio su reflejo.

Vio Dios cuanto había hecho. Dios lo vio y dijo sus palabras, que él solo escuchó. Y atardeció y amaneció: día sexto.

Y Dios cesó: nada había que hacer y cuanto había hecho ya fue visto. Cesó en los cielos y en la tierra, cesó de hacer. Cesó de su obra y de su acción, cesó de su relato y de su principio. Continuarán los cielos y la tierra, pero no Dios, que se aleja. Dios hizo su cese, sin gloria que le mirase, en el día séptimo que no concluirá.

NOTAS

VOCES Y PALABRAS

1. Citado por Elie Wiesel en *Celebración bíblica*, pág. 17, Muchnik Editores, Barcelona, 1987. Traducción de Magdalena Guilló. En esta obra Wiesel se hace eco para sus comentarios –más que interesantes– de las más importantes tradiciones de comentarios rabínicos.

2. Paul Diel, *Los símbolos de la Biblia*, pág. 58, F.C.E., México, 1989. Traducción de Ligia Arjona.

3. Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*, pág. 434, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1985. Traducción de A. Medinaveitia.

4. Jean Rostand, *El hombre*, Alianza Editorial, Madrid, 1970. Traducción de Agustín Maravall. Véase en particular el capítulo titulado «El hombre en el universo».

5. Werner Heisenberg, *Imagen de la naturaleza en la física actual*, pág. 23 y alrededores, Seix Barral, Barcelona, 1969. Traducción de Gabriel Ferraté.

6. Northrop Frye, *Poderosas palabras*, pág. 205, Muchnik Editores, Barcelona, 1996. Traducción de Claudio López Lamadrid. Variaciones sobre el mismo tema pueden encontrarse, como es sabido por los conocedores de Frye, en *El Gran Código*, Gedisa, Barcelona, 1988.

7. Friedrich Nietzsche, *El Anticristo*, pág. 90, Alianza Editorial, Madrid, 1977. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. En

Más allá del bien y del mal pueden encontrarse otras diatribas contra la interpretación, desde el mismo punto de vista. Véase, por ejemplo, el parágrafo 38 en «El espíritu libre», pág. 63. Alianza Editorial, Madrid, 1977. Traducción de Andrés Sánchez Pascual.

8. Éste es un *leit motiv* de la patrística que puede encontrarse en cualquiera de sus clásicos representantes. En el caso de Filón, se desarrolla pormenorizadamente en los primeros capítulos de sus reflexiones *Sobre la Creación*. Yo he seguido el texto inglés por un azar, pautado con el original en griego de la Loeb Classical Library a cargo de G. H. Whitaker y F. H. Colson. *Philo. Volume I.* Harvard University Press, 1.ª edición, 1929.

9. Este tema puede seguirse en Werner H. Schmidt y en André Neher, en diversos artículos y ensayos, de manera muy especial, aunque, como puede imaginarse, las propuestas pueden ser tan amplias como la exégesis bíblica.

10. Comentarios muy generales, para una simple introducción, pueden encontrarse en Werner H. Schmidt, *Introducción al Antiguo Testamento*, pág. 61 y ss., Ediciones Sígueme, Salamanca, 1990. Traducción de Manuel Olasagasti.

11. Julio Trebolle Barrera, *La Biblia judía y la Biblia cristiana*, pág. 281 y ss., Editorial Trotta, Madrid, 1993.

12. Northrop Frye, *op. cit.*, pág. 145 y ss.

13. Julio Trebolle, *op. cit.*, pág. 455 y ss.

14. Emmanuel Levinas, *Cuatro lecturas talmúdicas*, pág. 20, Riopiedras, Madrid, 1996. Traducción de Miguel García Baró.

15. El tema puede ampliarse en Trebolle, *op. cit.*, pág. 168 y ss.

16. Véanse comentarios en Beryl Smalley, *Study of the Bible in the Middle Age*, Oxford, 1952.

17. Marshall McLuhan se preocupó mucho por esta derivación en un libro que continúa siendo clásico en la materia, *La galaxia Gutenberg*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1993 (primera edición en University of Toronto Press, 1962). Traducción de Juan Novella.

18. Blaise Pascal, *Pensamientos*, pág. 58, Aguilar, Madrid, 1966. Traducción de Juan Domínguez Berrueta.

19. Sigue siendo actual, aparte de clásico, el estudio de Max Weber sobre *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Península, Barcelona, 1969. Traducción de Luis Legaz Lacambra.

20. Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975. Traducción de Agustín Contín.

21. George Steiner, *Después de Babel*, pág. 42, F.C.E., Madrid, 1981. Traducción de Adolfo Castañón.

22. Steiner, *op. cit.*, ver alrededor de la página 44.

23. Steiner, *op. cit.*, pág. 22.

24. Gerhard von Rad, *El libro del Génesis*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1988. Traducción de Santiago Romero.

25. Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, pág. 33, Ediciones Istmo, Madrid, 1988.

26. Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, París, 1973.

27. Véase, por ejemplo, Gilles Deleuze, en *Conversaciones*, entrevista con Félix Guattari sobre el «Anti-Edipo», pág. 27, Pre-Textos, Valencia, 1995. Traducción de José Luis Pardo Torío.

28. Ediciones de la B.A.C., libro VIII, capítulo XII. Edición crítica de Ángel Custodio Vega.

29. Maestro Eckhart, *Obras escogidas*. Ver sermón «Del hombre noble», pág. 21 y ss. Visión Libros, Barcelona, 1980. Traducción de Violeta García Morales y Hermann S. Stein.

LA LEYENDA DE LOS NARRADORES

1. Ver en *Moisés y la religión monoteísta*. Obras completas, volumen III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1981. Traducción de Luis López-Ballesteros y de Torres.

2. Freud, *op. cit.* El autor maneja la hipótesis de la introducción de una divinidad egipcia a través de Moisés, también egipcio. Los temas a que alude finalmente el ensayo podrían relacionarse con otros propios de Freud, como el asesinato ritual o la figura paterna.

3. Von Rad, *op. cit.*, pág. 30 y ss.

4. W. H. Schmidt, *op. cit.*, pág. 70 y ss.

5. Von Rad, op. cit., págs. 28-29.

6. Harold Bloom y David Rosenberg, *El libro de J*, pág. 22 y ss., Ediciones Interzona, Barcelona, 1995. Traducción de Néstor Mínguez y Marcelo Cohen. Revisión de Nora Catelli.

7. Von Rad, *op. cit.*, pág. 30.

8. W. H. Schmidt, *op. cit.*, pág. 97 y ss.

9. Von Rad, *op. cit.*, pág. 32.

10. Bloom, *op. cit.*, pág. 43.

11. Jean Bottéro, *Naissance de Dieu*, pág. 206, Gallimard, París, 1992.

12. Citado por W. H. Schmidt, *op. cit.*, pág. 120.

13. Von Rad, *op. cit.*, pág. 32.

14. Julio Trebolle, *op. cit.*, pág. 443 y ss.

15. Frye, *op. cit.*, págs. 39 y 41.

16. Frye, *op. cit.*, pág. 67.

ANTES DEL TIEMPO

1. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, pág. 38 y ss., Siglo XXI, Madrid, 1991. Traducción de Andrea Morales Vidal.

LA MATERIA EN FUGA

1. Thomas Hobbes, *Leviatán*, pág. 312, Alianza, Madrid, 1995. Traducción de Carlos Mellizo.

2. San Agustín, *Del Génesis a la letra*, pág. 471 y ss. En *Tratados escriturarios*, volumen XV de las Obras Completas. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1969. Edición bilingüe preparada por Balbino Martín.

3. Filón, *op. cit.*, pág. 9 y ss.

4. Libro de los Jubileos, pág. 84, en la compilación *Apócrifos del Antiguo Testamento*, vol. II. Ediciones Cristiandad, Madrid, 1983. Dirigida por Alejandro Díez Macho.

5. Josy Eisenberg y Armand Abecassis, *A Bible ouverte*, pág. 17 y ss., Editions Albin Michel, París, 1978.

6. Gershom Scholem, *La cábala y su simbolismo*, pág. 112, Siglo XXI, Madrid, 1978. Traducción de José Antonio Pardo.

7. Von Rad, *op. cit.*, pág. 57 y ss.

8. Ver en Robert Graves y Raphael Patai, *Los mitos hebreos*, pág. 25, Alianza, Madrid, 1996. Versión de Luis Echávarri y revisión de Lucía Graves. Aunque su estilo interpretativo –y de una erudición aplastante– puede verse con mayor claridad en Robert Graves, *La Diosa Blanca*, Alianza, Madrid, 1983. Traducción de Luis Echávarri.

9. Frye, *op. cit.*, págs. 39 a 41.

10. Von Rad, *op. cit.*, pág. 56.

11. Frye, *op. cit.*, pág. 174.

12. Emmanuel Levinas, *El tiempo y el otro*, pág. 119. Paidós, Barcelona, 1993. Traducción de José Luis Pardo Torío.

13. Levinas, *op. cit.*, pág. 79.

14. Carta a Felice, en Elias Canetti, «El otro proceso. Las cartas de Kafka a Felice», dentro del volumen *La conciencia de las palabras*, pág. 130, F.C.E., Madrid, 1982. Traducción de Juan José del Solar.

HEREDANDO EL VIENTO Y EL AMOR

1. Eisenberg y Abecassis, *op. cit.*, pág. 25 y ss.

2. Eisenberg y Abecassis, *op. cit.*, pág. 25 y ss.

3. Denis de Rougemont, *El amor y Occidente*, Kairós, Barcelona, 1981. Traducción de Antoni Vicens.

4. Jacques Lacan, *El seminario*, libro 7, 1959-60: «De la creación ex nihilo», pág 153 y ss., Paidós, Barcelona, 1995. Traducción de Diana S. Rabinovich.

5. Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media*, pág 117 y ss, en el capítulo 5: «El sueño del heroísmo y del amor», Alianza Universidad, Madrid, 1981. Versión española de José Gaos.

6. Huizinga, *op. cit.*, pág. 117 y ss.

1. Jacques Lacan, *El seminario*, libro 11, 1964, pág. 112 y ss., en el capítulo «¿Qué es un cuadro?», Paidós, Barcelona, 1995. Traducción de Juan Luis Delmont-Mauri y Julieta Sucre.

2. Citado por Miriam Allott, en *Los novelistas y la novela*, pág. 169, Seix Barral, Barcelona, 1966. Traducción de R. B. Costa y María Luisa Borrás.

3. Maurice Blanchot, *Sobre la angustia en el lenguaje* en el volumen «Falsos pasos», pág. 9, Pre-Textos, Valencia, 1977. Traducción de Ana Aibar Guerra.

4. Blanchot, *op. cit.*, pág. 8.

5. Citado por Von Rad, *op. cit.*, pág. 61.

6. Von Rad, *op. cit.*, pág. 61.

7. Para la teoría del color de Goethe puede manejarse la espléndida edición del Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia: J. W. Goethe, *Teoría de los colores*, y la clarísima y sugerente introducción de Javier Arnaldo. Madrid, 1992.

POTENCIAS DE LO INSTANTÁNEO

1. El *Tratado teológico político* fue la desventura, como se sabe, de su autor. Spinoza trató de interpretar el texto sagrado a luz de la «ley natural» y acabó, pese a sus esfuerzos, siendo rechazado por todas las confesiones. Edición en Alianza, Madrid, 1986. Traducción, introducción y notas de Atilano Domínguez.

2. Libro de los Jubileos, *op. cit.*

3. Elias Canetti, «Hermann Broch», *op. cit.*, pág. 30.

4. Javier Arnaldo lo utiliza de entradilla en Goethe, *op. cit.*

5. Lord Byron, *Don Juan: Poetical Production*, canto XIV, XI. He respetado la traducción de Ángel Rupérez que hace un encomiable trabajo de edición en *Lírica inglesa del siglo XIX*, Trieste, Madrid, 1987.

6. Scholem, *op. cit.*, pág. 43 y ss.

7. Citado por Scholem, *op. cit.*, pág. 47.

8. San Agustín, *op. cit.*, pág. 479.

9. San Agustín, *op. cit.*, pág. 494.
10. San Agustín, *op. cit.*, pág. 479.
11. San Agustín, *op. cit.*, pág. 476.
12. Longino, *Sobre lo sublime*, pág. 163, Gredos, Madrid, 1979. Introducción, traducción y notas de José García López.
13. Hobbes, *op. cit.*, pág. 33.
14. Eisenberg, *op. cit.*, pág. 57.
15. Frye, *op. cit.*, pág. 155.
16. Miriam Allott, *op. cit.*, pág. 171.
17. Allott, *op. cit.*, pág. 171.
18. Allott, *op. cit.*, pág. 161.
19. Allott, *op. cit.*, pág. 203.
20. Allott, *op. cit.*, pág. 198.

DIVIDE Y FECUNDARÁS. Día tercero

1. Von Rad, *op. cit.*, pág. 64.
2. Eisenberg y Abecassis, *op. cit.*, pág. 78.
3. San Agustín, *op. cit.*, 507 y ss.

LA FUERZA DEL SECRETO

1. Filón, *op. cit.*, págs. 27 y 29.
2. Bottéro, *op. cit.*, pág. 231.
3. Bottéro, *op. cit.*, pág. 234.
4. Bottéro, *op. cit.*, pág. 239.
5. André Neher, *El exilio de la palabra*, pág. 61, Riopiedras, Barcelona, 1997. Traducción de Alberto Sucasas Peón.
6. Neher, *op. cit.*, págs. 54 a 63.
7. Neher, *op. cit.*, págs. 64 y 65.
8. Stefan Collini traza una perspectiva del estado de la cuestión en la introducción a las sesiones de las conferencias Tanner celebradas en 1990 y que tuvieron como protagonista a Umberto Eco, con la participación de Richard Rorty, Jonathan Culler y Christine Brooke-Rose. El desarrollo de las sesiones ha sido publicado bajo el título *Interpretación y sobreinterpreta-*

ción, Umberto Eco. Cambridge University Press, 1992. Traducción de Juan Gabriel López Guix. Para la afirmación de Rorty, véase pág. 21.

9. Collini, *op. cit.*, pág. 24.
10. Eco, *op. cit.*, pág. 43.
11. Eco, *op. cit.*, pág. 45.
12. Allott, *op. cit.*, pág. 387.

RECUERDA, RECUERDA. Día cuarto

1. Mircea Eliade, *op. cit.*, pág. 175.
2. Graves y Patai, *op. cit.*, pág. 28.
3. Von Rad, *op. cit.*, págs. 65 y 66.

EL ALMA EN UN ESPEJO: LA CREACIÓN DEL SEMEJANTE.
Días quinto y sexto

1. Von Rad, *op. cit.*, pág. 66.
2. Eisenberg y Abecassis, *op. cit.*, pág. 90.
3. Eisenberg y Abecassis, *op. cit.*, pág. 91.
4. Frye, *op. cit.*, pág. 338.
5. Filón, *op. cit.*, pág. 63.
6. Véase en Von Rad, *op. cit.*, pág. 67.
7. J. Hempel, *Das Ethos des Alten Testaments*, pág. 174. Citado por Von Rad, *op. cit.*, pág. 67.
8. San Agustín, *op. cit.*, pág. 574.
9. Von Rad, *op. cit.*, pág. 69.
10. Bottéro, *op. cit.*, pág. 232.
11. Eisenberg y Abecassis, *op. cit.*, pág. 98.
12. Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, pág. 83, Antoni Bosch, editor, Barcelona, 1974. Versión española, notas y bibliografía de Santiago Gubern Garriga-Nogués.
13. Levinas, *op. cit.*, pág. 135 y ss.
14. Citado por Wiesel, *op. cit.*, pág. 18.
15. Bloom y Rosenberg, *op. cit.*, pág. 39.
16. Wiesel, *op. cit.*, pág. 38.

1. San Agustín, *op. cit.*, pág. 678.
2. Von Rad, *op. cit.*, pág. 74.
3. Frye, *op. cit.*, págs. 207-208.
4. Saint-John Perse, verso de «Exilio».
5. Peter Handke, *El chino del dolor*, Alfaguara, Madrid, 1986. Traducción de Miguel Sáenz.
6. Citado por Max Weber, *op. cit.*, pág. 123.
7. Marshall Berman, *op. cit.*, pág. 117.
8. Berman, *op. cit.*, pág. 124.
9. Berman, *op. cit.*, pág. 116.
10. Berman, *op. cit.*, pág. 124.
11. Berman, *op. cit.*, pág. 122.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a José Luis Corrales, profesor de la Escuela de Letras, la ayuda y los materiales que me proporcionó hace ya años para introducirme en los estudios que han concluido finalmente en este libro. Sin ese principio, nada de esto hubiera sido posible. Recuerdo con emoción lo que supuso el descubrimiento del magnífico Von Rad.

Esther Bendahan, espléndida colaboradora en la literatura bíblica, ha hecho durante meses labor de zapa bibliográfica en el intento de que este autor continuara aprendiendo y conociera a otros. La verdad es que su interés ha sido todo un estímulo.

Las conversaciones con Jorge Belinsky y el compartir una parecida pasión –la suya más consistente– fueron auténtica brisa en el último y caluroso verano.

Juan Plaza, un amigo, se zambulló –o se hundió, todavía no estoy seguro– en la lectura de las primeras páginas del manuscrito cuando comenzó a ser redactado y cuando solamente soportarlo era ya una hazaña.

Quien más ha sufrido todo ha sido Ana Basualdo, que además me trata como si lo que escribo merezca mucho la pena. Ha leído, releído y corregido. Ella es así.

Desde luego, ninguno de los mencionados ha de cargar con delitos que pudieran haber sido cometidos en páginas precedentes. Les estoy agradecido, pero ellos nos son corresponsables..., si todo va mal.

Por lo demás, el libro arrancó en una preciosa casa de Basardilla (Segovia) que proporcionó soledad y campos de Castilla suficientes como para pensar en Dios. La reclusión me la proporcionaron Vega y Ángel Santacruz, los propietarios y amigos con quienes estoy en deuda.

Y el libro, gracias a una mudanza hábilmente proyectada, se concluyó entre cajas de embalar, muebles húmedos y muros a la intemperie, en un perfecto invierno de la sierra madrileña, allá por Torrelodones. Fue una situación inspiradora, pues sentí que la Creación se desplomaba sobre mi cabeza.

ÍNDICE

Nota del autor 9
Voces y palabras 11
La leyenda de los narradores 35
Cuarzos, espejos, cristales 62
Antes del tiempo 70
La materia en fuga 87
Heredando el viento y el amor 119
La creación de los contornos 127
Potencias de lo instantáneo 152
Un cielo a golpes de martillo 166
Divide y fecundarás 179
La fuerza del secreto 194
Recuerda, recuerda 205
El alma en un espejo: la creación del semejante 217
Un final sin gloria 251
Notas 270
Agradecimientos 279

COLECCIÓN ARGUMENTOS

77 Hans Magnus Enzensberger, **El interrogatorio de La Habana y otros ensayos**
78 René Girard, **Mentira romántica y verdad novelesca**
79 Jean Baudrillard, **La izquierda divina**
80 Antonio Campillo, **Adiós al progreso**
81 René Girard, **El chivo expiatorio**
82 Joaquín Lleixà, **Cien años de militarismo en España** (XIV Premio Anagrama de Ensayo)
83 Gilles Lipovetsky, **La era del vacío**
84 Patricia Highsmith, **Suspense (Cómo se escribe una novela de intriga)**
85 Carmen Martín Gaite, **Usos amorosos de la postguerra española** (XV Premio Anagrama de Ensayo)
86 Carmen Martín Gaite, **Usos amorosos del dieciocho en España**
87 Alain Finkielkraut, **La derrota del pensamiento**
88 Jean-Didier Vincent, **Biología de las pasiones**
89 Enrique Lynch, **La lección de Sheherezade**
90 Jean Baudrillard, **El otro por sí mismo**
91 Fernando Savater (ed.), **Filosofía y sexualidad**
92 Paul Virilio, **Estética de la desaparición**
93 Raoul Vaneigem, **Tratado de saber vivir para uso de las jóvenes generaciones**
94 Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut, **El nuevo desorden amoroso**
95 Carme Riera, **La Escuela de Barcelona** (XVI Premio Anagrama de Ensayo)
96 Carmen Martín Gaite, **El proceso de Macanaz**
97 Carmen Martín Gaite, **El cuento de nunca acabar**
98 José Luis Pardo, **La banalidad**
99 Joachim Unseld, **Franz Kafka (Una vida de escritor)**
100 Víctor Gómez Pin, **Filosofía (El saber del esclavo)** (XVII Premio Anagrama de Ensayo)
101 Vicente Verdú, **Días sin fumar**
102 Michel Foucault, **Esto no es una pipa (Ensayo sobre Magritte)**
103 Josep R. Llobera, **Caminos discordantes**
104 René Girard, **La ruta antigua de los hombres perversos**
105 María Charles, **En el nombre del hijo**
106 Marina Tsvietáieva, **El poeta y el tiempo**
107 Gilles Lipovetsky, **El imperio de lo efímero**
108 Fernando Savater, **Humanismo impenitente**
109 Josep M. Colomer, **El arte de la manipulación política** (XVIII Premio Anagrama de Ensayo)
110 Josep R. Llobera, **La identidad de la antropología**
111 Pedro Azara, **De la fealdad del arte moderno**
112 Guy Debord, **Comentarios sobre la sociedad del espectáculo**

113 Alain Finkielkraut, **La memoria vana (Del crimen contra la humanidad)**
114 Enrique Lynch, **El merodeador**
115 Jean Baudrillard, **La transparencia del mal**
116 Enrique Gil Calvo, **La mujer cuarteada**
117 Hans Magnus Enzensberger, **Mediocridad y delirio**
118 Antonio Escohotado, **El espíritu de la comedia**
(XIX Premio Anagrama de Ensayo)
119 Javier Marías, **Pasiones pasadas**
120 Jean Baudrillard, **La guerra del Golfo no ha tenido lugar**
121 José Luis Brea, **Las auras frías**
122 Óscar Guasch, **La sociedad rosa**
123 Bernard-Henri Lévy, **Las aventuras de la libertad**
124 Enrique Vila-Matas, **El viajero más lento**
125 Diane Ackerman, **Una historia natural de los sentidos**
126 José Antonio Marina, **Elogio y refutación del ingenio**
(XX Premio Anagrama de Ensayo)
127 Robert Hughes, **Barcelona**
128 Pedro Azara, **Imagen de lo invisible**
129 Sergio González Rodríguez, **El Centauro en el paisaje**
130 Robert Hughes, **A toda crítica (Ensayos sobre arte y artistas)**
131 Salvador Paniker, **Filosofía y mística (Una lectura de los griegos)**
132 Claude Lévi-Strauss, **Historia de Lince**
133 Hans Magnus Enzensberger, **La gran migración**
134 Gilles Deleuze y Félix Guattari, **¿Qué es la filosofía?**
135 Greil Marcus, **Rastros de carmín (Una historia secreta del siglo xx)**
136 Thomas Szasz, **Nuestro derecho a las drogas**
137 Daniel Pennac, **Como una novela**
138 Carmen Martín Gaite, **Agua pasada**
139 Antonio Escohotado, **Rameras y esposas**
140 Soledad Puértolas, **La vida oculta**
(XXI Premio Anagrama de Ensayo)
141 Enrique Gil Calvo, **Futuro incierto**
142 Jean Baudrillard, **La ilusión del fin**
143 Enrique Ocaña, **El Dioniso moderno y la farmacia utópica**
144 Norbert Bilbeny, **El idiota moral (La banalidad del mal en el siglo xx)**
145 José Antonio Marina, **Teoría de la inteligencia creadora**
146 Luis Racionero, **Oriente y Occidente (Filosofía oriental y dilemas occidentales)**
147 Vicente Molina Foix, **El cine estilográfico**
148 Gilles Lipovetsky, **El crepúsculo del deber (La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos)**
149 Alberto Cardin, **Dialéctica y canibalismo**
150 Hans Magnus Enzensberger, **Perspectivas de guerra civil**
151 Robert Hughes, **La cultura de la queja (Trifulcas norteamericanas)**
152 Miguel Morey, **Deseo de ser piel roja**
(XXII Premio Anagrama de Ensayo)

153 José Luis Guarner, **Autorretrato del cronista**

154 Juan Antonio Ramírez, **Ecosistema y explosión de las artes (Condiciones de la Historia, segundo milenio)**

155 Roberto Calasso, **Los cuarenta y nueve escalones**

156 Gurutz Jáuregui, **La democracia en la encrucijada**

157 Julio Quesada, **Ateísmo difícil (En favor de Occidente)**

158 Paolo Flores d'Arcais, **El desafío oscurantista (Ética y fe en la doctrina papal)**

159 José Antonio Marina, **Ética para náufragos**

160 Wolfgang Schivelbusch, **Historia de los estimulantes (El paraíso, el sentido del gusto y la razón)**

161 Margarita Rivierè, **La década de la decencia (Intolerancias *prêt-à-porter*, moralina mediática y otras incidencias de los años noventa)**

162 Daniel Cassany, **La cocina de la escritura**

163 Javier Echeverría, **Cosmopolitas domésticos**
(XXIII Premio Anagrama de Ensayo)

164 Martin Amis, **Visitando a Mrs. Nabokov (y otras excursiones)**

165 Carlos García Gual, **La Antigüedad novelada**

166 René Girard, **Shakespeare (Los fuegos de la envidia)**

167 Pierre Bourdieu, **Las reglas del arte (Génesis y estructura del campo literario)**

168 Claude Fischler, **El (h)omnívoro (El gusto, la cocina y el cuerpo)**

169 Paul Ormerod, **Por una nueva economía (Las falacias de las ciencias económicas)**

170 Santiago Alba Rico, **Las reglas del caos (Apuntes para una antropología del mercado)**

171 Harold Bloom, **El canon occidental**

172 Michel Foucault, Gilles Deleuze, **Theatrum Philosophicum & Repetición y diferencia**

173 Pere Gimferrer, **Itinerario de un escritor**

174 Gilles Deleuze, **Crítica y clínica**

175 Xavier Rubert de Ventós, **Ética sin atributos**

176 Antonio Escohotado, **Historia elemental de las drogas**

177 Félix de Azúa, **Salidas de tono (Cincuenta reflexiones de un ciudadano)**

178 Pascal Bruckner, **La tentación de la inocencia**

179 Seamus Heaney, **De la emoción a las palabras (Ensayos literarios)**

180 Vicente Verdú, **El planeta americano**
(XXIV Premio Anagrama de Ensayo)

181 Jean Baudrillard, **El crimen perfecto**

182 José Antonio Marina, **El laberinto sentimental**

183 Gabriel Zaid, **Los demasiados libros**

184 Román Gubern, **Del bisonte a la realidad virtual (La escena y el laberinto)**

185 Josep R. Llobera, **El dios de la modernidad (El desarrollo del nacionalismo en Europa occidental)**

186 Perry Anderson, **Los fines de la historia**

187 Edward W. Said, **Cultura e imperialismo**

188 Furio Colombo, **Últimas noticias sobre el periodismo (Manual de periodismo internacional)**

189 H. Reeves, J. de Rosnay, Y. Coppens y D. Simonnet, **La historia más bella del mundo (Los secretos de nuestros orígenes)**

190 Oliver Sacks, **Un antropólogo en Marte**

191 Oliver Sacks, **Migraña**

192 Harold Bloom, **Presagios del milenio (La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección)**

193 Pierre Bourdieu, **Razones prácticas (Sobre la teoría de la acción)**

194 Norbert Bilbeny, **La revolución en la ética (Hábitos y creencias en la sociedad digital)**
(XXV Premio Anagrama de Ensayo)

195 John Ralston Saul, **La civilización inconsciente**

196 Antonio Escohotado, **La cuestión del cáñamo (Una propuesta constructiva sobre hachís y marihuana)**

197 Pierre Bourdieu, **Sobre la televisión**

198 Jordi Balló y Xavier Pérez, **La semilla inmortal (Los argumentos universales en el cine)**

199 José Miguel G. Cortés, **Orden y caos (Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte)**

200 José Antonio Marina, **El misterio de la voluntad perdida**

201 Adam Phillips, **Flirtear (Psicoanálisis, vida y literatura)**

202 Perry Anderson, **Campos de batalla**

203 Alain Finkielkraut, **La humanidad perdida (Ensayo sobre el siglo XX)**

204 Fritjof Capra, **La trama de la vida (Una nueva perspectiva de los sistemas vivos)**

205 Eric S. Grace, **La biotecnología al desnudo (Promesas y realidades)**

206 Xavier Rubert de Ventós, **Crítica de la modernidad**

207 Óscar Tusquets Blanca, **Todo es comparable**

208 J. Bottéro, M.-A. Ouaknin, J. Moingt, **La historia más bella de Dios (¿Quién es el Dios de la Biblia?)**

209 Jean Baudrillard, **El paroxista indiferente (Conversaciones con Philippe Petit)**

210 Margarita Rivière, **Crónicas virtuales (La muerte de la moda en la era de los mutantes)**

211 Josep M. Colomer, **La transición a la democracia: el modelo español**

212 Alejandro Gándara, **Las primeras palabras de la creación**
(XXVI Premio Anagrama de Ensayo)

213 Mercedes Odina y Gabriel Halevi, **El factor fama**

Los contenidos de este libro pueden ser
reproducidos, en todo o en parte, siempre
y cuando se cite la fuente y se haga con
fines académicos, y no comerciales

La cultura literaria de Occidente se ha construido sobre una huida del texto: la interpretación ha sustituido a la letra, los discursos sobre las palabras han borrado lo que las palabras dicen. El primer gesto de esta actitud histórica se halla en la ruptura establecida por el Nuevo Testamento cristiano respecto de la Biblia judía. La narración más antigua es puesta al servicio de una interpretación doctrinaria y de un dogma universal, consagrando desde entonces una relación completamente nueva con el texto. Las consecuencias han ido reflejándose en el papel social que se concede a la escritura y a la lectura, a los intermediarios –críticos, exégetas, especialistas–, a la creación y a los creadores, al establecimiento de un canon...

En este libro se desvelan las claves de este comportamiento a través de una lectura rigurosamente narrativa del relato de la creación con que da comienzo el Génesis. Examinando estos pasajes, el autor del ensayo va descubriendo la distancia que separa lo que está escrito de lo que nos han contado o de aquello para lo que ha sido instrumento, al mismo tiempo que analiza el carácter de la creación divina, la psicología de Dios en cuanto artífice, la teoría de la acción y la visión del mundo que ese Dios expresa mediante su relato. La lectura expone, además, los recursos y las técnicas que hacen de esta narración un modelo literario que contrasta con otros del Antiguo Testamento y con el canon oficial de Occidente, drásticamente simplificador. El propósito final va más allá de revelar el sentido de lo que se cuenta y consigue transmitir el sentimiento que alienta en toda búsqueda. No sólo se trata de encontrar el sentido, sino, como se dice en este ensayo, de «volver a sentir el sentido», algo que está en el corazón mismo de la creación, de quienes escriben y de quienes leen.

Alejandro Gándara nació en Santander en 1957. Estudió el bachillerato en Ciudad Rodrigo (Salamanca). En 1984 publicó *La media distancia* (Premio Prensa Canaria de novela), a la que siguieron *Punto de fuga, La sombra del arquero, Ciegas esperanzas* (Premio Nadal, 1992) y *Cristales* (1997), que se han traducido al inglés, sueco, alemán y checo. Fue profesor de Ciencias Políticas en la Universidad Complutense, investigador del British Museum de Londres sobre los isabelinos ingleses y responsable del Suplemento de Libros de *El País* entre los años 1986-89. En la actualidad es director de la Escuela de Letras de Madrid.

creative commons
LICENCIA CREATIVE COMMONS

FERIA CHILENA DEL LIBRO
VIÑA DEL MAR
Av. LIBERTAD # 1348 Loc. 108
FONO : 382 266 - 382 267